MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 09213312 3

M
23
R795
no.1-2
1990
c.1

MUSI

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761092133123

MUS 118 -12

НИКОЛАЙ РОСЛАВЕЦ

Первая соната · Вторая соната для фортепиано

NIKOLAI ROSLAVETS

First Sonata · Second Sonata for Piano

Москва «Музыка» Moscow Muzyka
1990

Автор вступительной статьи
доктор искусствоведения
Ю. Н. ХОЛОПОВ

Нотный текст подготовлен
к печати по автографам
Э. Р. БАБАСЯНОМ

Р $\frac{5206010100-282}{026\,(01)-90}$ КБ 45 № 38–39

© Издательство "Музыка", 1990 г. Расшифровка, вступительная статья.

Ю. Н. ХОЛОПОВ

О МУЗЫКЕ РОСЛАВЦА

Николай Андреевич Рославец (1880/81 – 1943) принадлежит к блестящей плеяде художников, открывших новое искусство XX века. В этом историческом переломе приняло участие немало русских композиторов либо выходцев из России – А. Скрябин (в произведениях позднего периода творчества), И. Стравинский, С. Прокофьев, Е. Голышев. Н. Обухов, И. Вышнеградский, А. Лурье, Н. Мясковский, А. Мосолов и другие[1]. Найденное ими новое музыкальное мышление, казавшееся многим поначалу абсурдом, падением культуры, "закатом Европы", "буржуазным разложением", теперь, у конца столетия, на поверку прошедшим временем оказалось выражением новой художественной концепции, специфической для эпохи. Представлявшееся "безумным" – или даже объявленное "вредным" – искусство при первой возможности общественного знакомства с ним и объективной общественной оценки заняло свое место среди достижений человеческого духа, художественного гения – творчество В. Кандинского и М. Шагала, А. Платонова и В. Хлебникова, П. Филонова и Стравинского.

Но возвращение новаторского музыкального искусства ставит теперь перед исполнителем и слушателем такие задачи, которые попросту были отброшены во времена сталинско-ждановских гонений и ориентации на примитивы консервативного традиционализма. Если музыка Рославца вместе с додекафонией ("додекакофонией") есть нечто "антиреалистическое", "формалистическое", интересное лишь для "некоторых эстетов" и музыковедов-"технологистов", то нет нужды и понимать эти произведения, незачем и душе "трудиться" над эстетическим их освоением. Если же Рославец, вместе с Шенбергом и Веберном, более не отвергается за несоответствие так называемому "социалистическому реализму", то вдруг появляется проблема музыкального восприятия (или невосприятия!), слышания музыки (или неслышания!). Ведь самого по себе вызволения из эстетического изгнания еще недостаточно для признания искусства эстетической ценностью. Надо спокойно и беспристрастно посмотреть, что это такое. То, что музыка Рославца весьма непроста для понимания, когда-то отметил Н. Мясковский (в 1914 году). Мясковский нашел у Рославца "железную логику", а по гармоническому языку справедливо указал на сходство его с А. Шенбергом[2]. Вслед за З. Лиссой, угадавшей в скрябинском "Прометее" "предформу 12-тоновой техники", Д. Гойови определил Рославца как "раннего 12-тонового композитора"[3]. В самом деле, проблемы понимания музыки Рославца имеют нечто общее с восприятием Шенберга, додекафонии. Восприятие музыки базируется на с детства воспитанном ощущении тональности и функциональной гармонии, на мышлении в рамках их категорий. Отсюда главнейшее направление при объяснении музыки Рославца.

Новое мышление Рославца (эти произведения охватывают примерно 1913–1928 годы)[4] зародились в лоне позднеромантического искусства, с его типом эмоциональности, драматургическими клише, мелодической интонационностью. Поэтому внешне звучание музыки Рославца в публикуемых сонатах напоминает Скрябина, других современников – этюды Стравинского, пьесы Прокофьева 10-х годов. Но внимательное вслушивание обнаруживает индивидуальное своеобразие, отличающее "тон" музыки Рославца от других композиторов.

Наиболее глубоко лежащая композиционная музыкальная мысль Рославца неразрывно связана с "методом синтетаккордов" (сокращенно "с/а"), которого придерживался он в своем творчестве. В музыкально-историческом смысле метод Рославца занимает промежуточное положение между некоторыми принципами романтической гармонии и современной серийной техникой композиции. Тенденция романтической гармонии к сосредоточению художественного внимания на созвучиях определенной краски и выразительности – определенного ф о н и з м а, независимо от их роли в тональной структуре, – явилась начальным этапом этого процесса. В числе самых ранних образцов – начальные такты финала сонаты Шопена b-moll: аккорд-модель T^6 вместе с вспомогательным *e* может быть представлен как подобие "с/а" (*f – g – b – des – e*), который проводится четырежды от звуков *f, g, b, des*. Подлинным предшественником метода

[1] Обширное историко-теоретическое исследование новой советской музыки 20-х годов выполнено западногерманским музыковедом Детлефом Гойови (Gojowy) в книге "Neue sowjetische Musik der 20er Jahre" – Regensburg, Laaber-Verlag, 1980, 462 S.

[2] Из рецензии на "Три сочинения" Рославца (1913), "Музыка". 1914 № 197 // Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, Т. II.–М., 1960, с. 180. Впрочем, интонационная сущность музыки Рославца далека от Шенберговой.

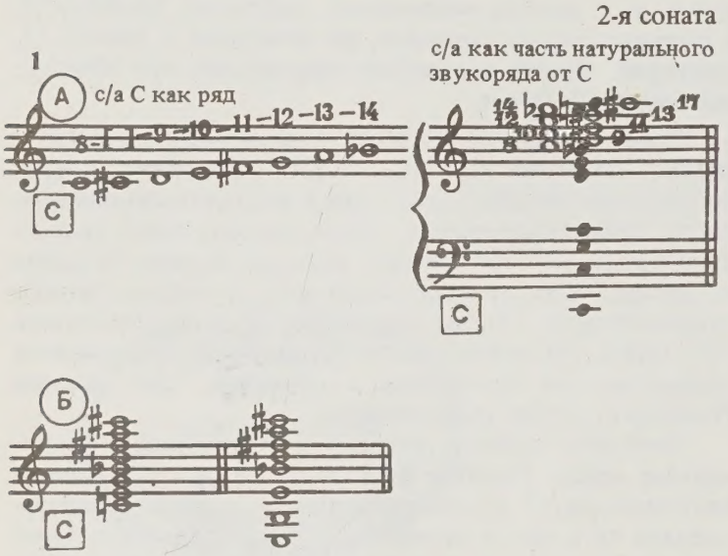
[3] *Gojowy D.* N. A. Roslavec, ein früher Zwölfton-Komponist // Mf., XXII, 1969.

[4] См. статью автора "Николай Рославец: волнующая страница русской музыки" в издании: *Н. Рославец.* Сочинения для фортепиано. – М., 1989, с. 5–12.

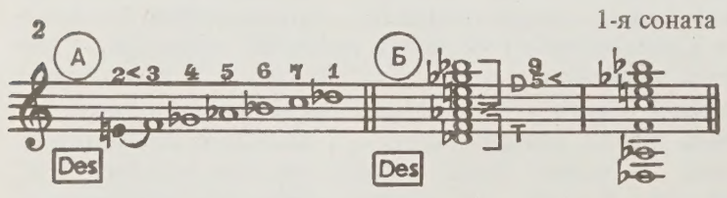
с/а стал принцип позднескрябинского лада, выводимого из проведений одного единственного избираемого для данного сочинения аккорда ("Прометей", 1910).

Рославец также кладет в основу композиции один комплекс, называемый им "синтетаккорд". В отличие от Скрябина, утверждавшего, что вертикаль и горизонталь ("гармония и мелодия") – "две стороны одного принципа", однако на деле применявшего свои комплексы как аккорды, Рославец действительно полностью унифицирует вертикаль и горизонталь. Хотя он сам пользуется термином "(синтет)аккорд", трактует же его именно как группу, комплекс, в додекафонном смысле "ряд" (нем. Reihe, Grundgestalt). Это значит, что с/а в равной мере представим и как мелодия, и как аккорд; в этом-то смысле он – "синтетический".

Показателен с/а 2-й сонаты. Сам композитор перед началом сочинения записал его в виде звукоряда, мелодически, притом от двух звуков – *F* и *G* (ЦГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 43, с. 1), см. с. 36. Однако "гармоничность" ряда, совпадающего с последованием обертонов (пример 1 А), и систематическое применение аккордового склада позволяют изложить ряд, с/а, также и в форме созвучия (1 Б):

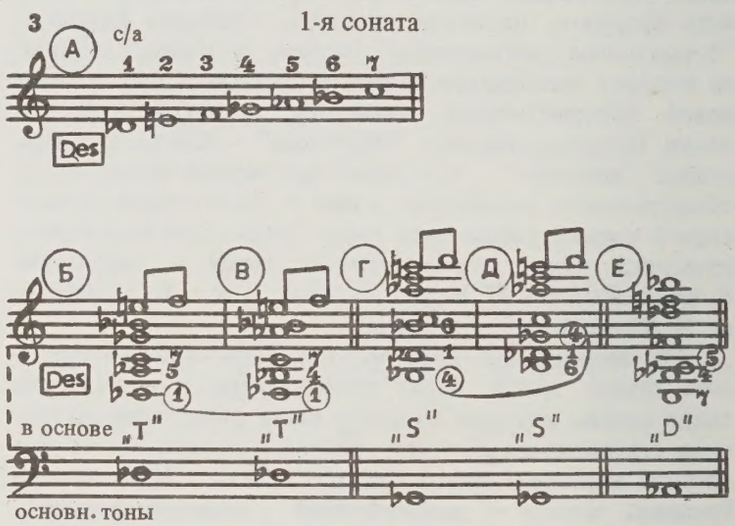


Аналогично можно трактовать и с/а 1-й сонаты, не связанный с натуральным звукорядом:



Но все это лишь сырой звукорядный материал музыки, наподобие мажорной или минорной гаммы, лежащей в основе классико-романтической музыки, причем с/а Рославца иногда с ними совпадают, полностью или в большой части ряда (см. пример 2). Важно то, что делает композитор с ними, как он образует художественный материал произведения. Ведь в конце концов к подобным рядам можно свести и многие темы мажорно-минорной музыки: в первой прелюдии баховского "Хорошо темперированного клавира" такты 1–5 образуют ряд от *C* (в полутонах) 2212221, такты 6–11 – тот же ряд от *G* 2212221, но это не имеет никакого отношения к синтет/аккордам. Новое качество с/а Рославца состоит в сплошной омнифункциональности его рядов в их реальном употреблении. А тем самым постоянное устранение контраста функций звуков ряда делает его непрерывно афункциональным в отношении возможных в таком звуковом материале T, D и S. Правда, в звучании отдельных комплексов мы нередко различаем неустранимые из них вертикальные разнофункциональные полигармонические слои, но, как правило, при условии нефункционирования предполагаемых этих отношений: "доминанта" не разрешается в "тонику", а созвучит с ней, тоника не "очищается" от функционально чуждых ей наслоений, а всегда сопрягается с ними в единое полизвучание. Типичный образец – начальный двутакт 1-й сонаты (см.).

Кроме того, Рославец широко пользуется многозначностью ряда и возможностью положить в основу реально звучащего аккорда различные части "многоконечного" с/а. Например, из с/а С (= от звука *c*) 1-й сонаты можно получить следующие обращения (подставляем в фундамент аккорда, то есть в его нижнюю часть, те или другие квинты, трезвучия, септаккорды):



Несмотря на очевидную смену "функций" (T, D, S), в базовом субаккорде (примеры 3 Б – Е) без смены звукового состава нет эффекта движения музыкальной мысли. Омнифункциональность задыхается от недостатка звукового контраста. Для движения жизненно необходим переход к новым, еще не звучавшим высотам.

Каждое из получаемых таким путем обращений возможно транспонировать, строить на любом из 12 основных тонов. Рославец не придерживается классического принципа концентрации основных тонов гармоний вблизи центра, а свободно рассредоточивает их по всему кругу. Отсюда впечатление 12-тоновости музыки Рославца, (например, при первой смене с/а во 2-й сонате, т. 3–4, заняты 11 звуковысот, нет лишь *es*), которая исходит, однако, скорее из диатонического ряда. Этим тон музыки Рославца коренным образом отличается от Шенберга. Показательно, что в своих теоретических трудах (пусть и позднейшего времени), разрабатывая теорию "пан-лада",

"синтетического лада" за пределами диатоники, оперируя 12-звуковыми системами, Рославец анализирует сложноладовые гармонии с помощью ступенных обозначений с альтерациями ($\overset{7}{\underset{+3}{|||^{n3}}}$ $\overset{7}{\underset{n6}{+||+3}}$ и т. п.), то есть представляя коренной звукоряд как диатонический[5].

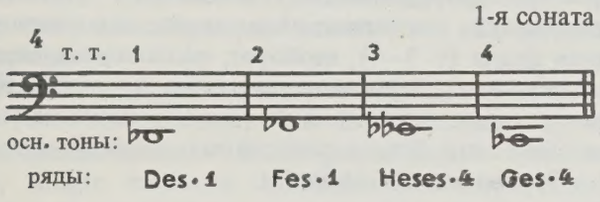
Омнифункциональность, обращение и транспозиция создают специфический для Рославца тип музыкальной выразительности. Обозначив высотную позицию с/а его условным основным тоном (в примере 3 А – Des), а его обращение – добавочной цифрой ступени реального основного тона (в 3 Б – Des·1; в 3 В – Des · 1; 3 Г – Des · 4; 3 Д – Des · 4; 3 Е – Des ·5), мы получим следующую картину начального четырехтакта (с/а – в примере 3 А):

1-я соната

4 т. т. 1 2 3 4

осн. тоны:

ряды: Des·1 Fes·1 Heses·4 Ges·4



Сравните с тактами 1–4 1-й сонаты.

До самой побочной темы не будет других форм-обращений с/а, кроме показанных в примере 3.

Во второй сонате свойства центрального элемента – с/а (пример 5 А) аналогичным образом дают при его обращении многообразные варианты, далеко уходящие от прообраза (5 Б):

5 2-я соната

А 1 2 3 4 5 6 7 8

С

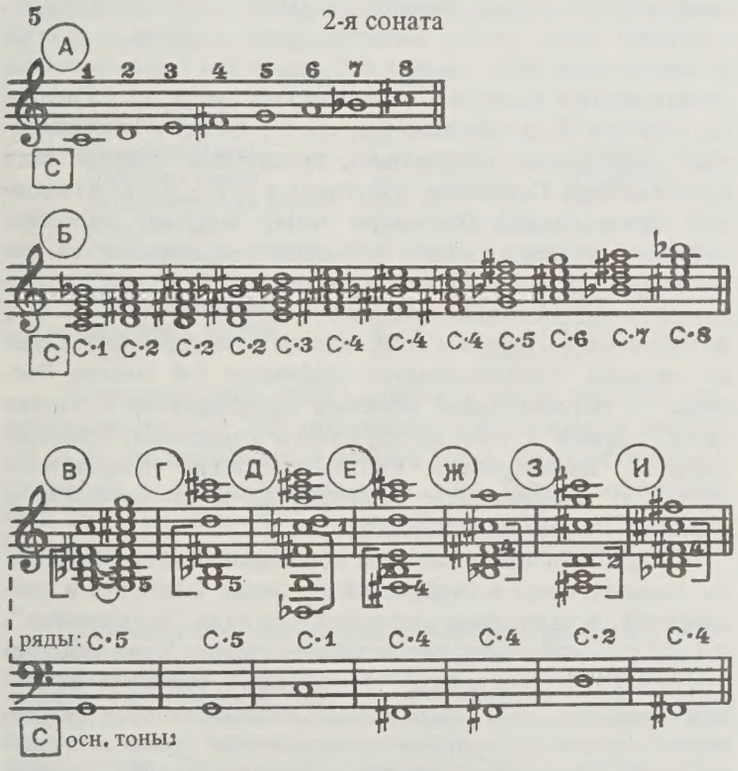
Б

С С·1 С·2 С·2 С·2 С·3 С·4 С·4 С·4 С·5 С·6 С·7 С·8

В Г Д Е Ж З И

ряды: С·5 С·5 С·1 С·4 С·4 С·2 С·4

С осн. тоны:



Соответственно главная тема 2-й сонаты имеет следующий гармоничекий план:

2-я соната

6 с/а: С·5 G·5 B·5 F·4 С·4 Es·5 B·4 F·4 С·4

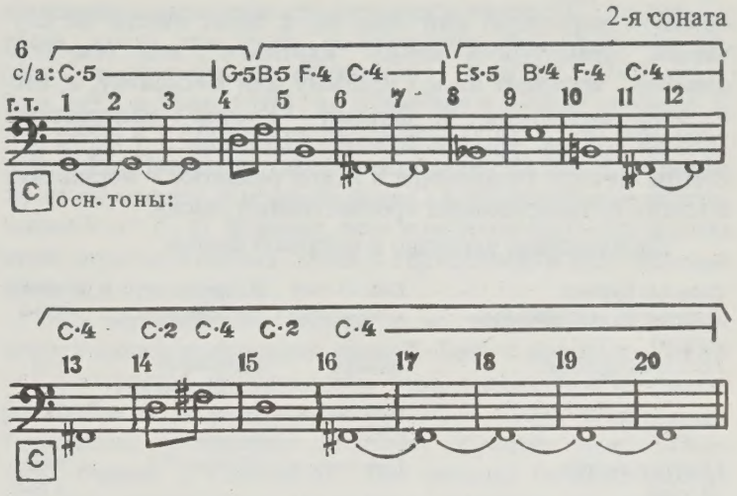
т. т. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

С осн. тоны:

С·4 С·2 С·4 С·2 С·4

13 14 15 16 17 18 19 20

С



Но основной тон омнифункционального аккорда имеет иное качество, чем основной тон классического аккорда. Гармонии примеров 5 В – И, принадлежащие одному комплексу с/а, если их сыграть подряд, звучат, как о д и н и т о т ж е супераккорд с перестановкой звуков. Если бы септаккорды в примере 3 Б дополнить пропущенными звуками с/а и прослушать подряд, получится тот же эффект пребывания в едином звуковом поле. Синтетаккорд выполняет, таким образом, и роль звукоряда в модальной технике. Техника синтетаккордов оказывается и видом м о д а л ь н о с т и. Если Римский-Корсаков и Стравинский в те же годы разрабатывали область модальности симметричных ладов, то Рославец – модальность "а с и м м е т р и ч н ы х л а д о в". При всех различиях тех и других модальных методов они имеют и много общего, прежде всего – соблюдение определенного звукоряда. Историко-генетически те и другие готовят почву для серийности. Относительно симметричных ладов и квартовых круговых последований Стравинский сам сказал, что они связаны с серийными тенденциями[6] (в балете "Жар-птица"; например, в сцене "Пленение Жар-птицы Иваном-Царевичем"). Асимметричные лады-звукоряды Рославца не только готовят серийность, но и переходят к ней.

Бегло очерченные здесь принципы композиции Рославца описывают ее "интонационную sancta sanctorum", в сущности, ее "генетический код". Но код – еще не музыка. Гармонические отношения и связи должны обратиться в фактурную плоть музыкального звучания. Музыкальная мысль развертывается в контурах музыкальной формы.

ПЕРВАЯ СОНАТА (1914), in Des

Подобно поздним сонатам Скрябина, 1-я соната Рославца одночастна. Отсутствие циклических контрастов компенсируется образными противопоставлениями. Основные две темы соответствуют соотношению первого сонатного аллегро и скерцо (с. 00), оттеняемому возвышенно-лирической фразой Moderato. Обладая всеми признаками сонатной формы с вкраплением цикличности, соната вместе с тем внутренне малоподвижна: совершив круг развития, образы произведения возникают в своем

[5] *Рославец Н. А.* "Рабочая книга по технологии музыкальной композиции. Части теоретическая и практическая. Исследование". Рукопись, 1931. ЦГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 77.

[6] *Стравинский И.* Диалоги. – Л., 1971, с. 142.

прежнем характере, как если бы с ними ничего не случалось. Драматургия ярких "картинок", или тем-"персонажей" восходит не к Скрябину или Бетховену, а, несколько неожиданно, к Шуману. "Врезки" контрастных кусков сродни романтическому развитию в I части его сонаты fis-moll. Романтичен и исход развития – истаивание в каких-то таинственных просветленных высях.

Произведение написано в сонатной форме

Главная партия (слитая со связующим ходом)	Des ——→	Allegro con impeto	т. т.: 4+4+ +9+4
Побочная партия	As→As	Scherzando con leggerezza	8+5 7+3
Разработка	(As) ——→	Moderato con moto	70
Главная партия (и ход)	Des ——→	[Tempo I°]	4+4+ +7+4
Побочная партия	Fes→Fes	Scherzando com leggerezza	8+5 7+7
Кода (= 2-я разработка; поб. тема)	Des ——→ →(Des)——	Moderato con moto	9+ 41+8

Соната сочинена в "новой тональности". Указанные обозначения гармонии не следует поэтому упрощенно понимать как привычные последования тональностей. Нельзя сказать "соната в Des-dur", несмотря на целую систему подтверждений. Все дело в том, что те же символы "Des", "As", "Fes" означают не "тональности" (в старом смысле), а центральные тоны. Они – ориентиры для слуха, а не "тоники". Слух они ориентируют на оперирование другими звукокомплексами, сравнительно с тональностями у Бетховена или Чайковского. Сходство есть, однако, со скрябинским ладом (в сочинениях позднего периода). Различие со старой тональностью, таким образом, в том, что центральные тоны – Des, As, Fes, Eses, Ces и т. д. – нигде, ни одного раза не обозначают никакого из старых аккордов вроде трезвучия или септаккорда, что новая тональность везде составлена из совершенно новых звуковых элементов, ни один из которых ни одного раза не встречается ни у кого из композиторов XVIII–XIX веков (несмотря на предвосхищения-намеки в созвучиях с неаккордовыми тонами в финале 9-й симфонии Бетховена или в Интермеццо Брамса ор. 119 № 1 h-moll). Как Рославец оперирует своими с/а, показано выше.

Стрелки означают, как обычно, модуляцию от одной темы к другой, а также внутри темы[7].

Несмотря на то, что тональность – "новая", действие ее, столь необходимое для тональной формы, может быть столь же мощным, как и в старой классической тональной системе. Лучшее доказательство тому – реприза главной темы в главной тональности (см.), равно и переориентация следующей после главной темы новой модуляции, направляющейся теперь к иной тональности побочной темы (in Fes вместо in As). Отсюда ясность целого и выпуклая артикуляция формы.

Заключительная гармония сонаты повторяет высотное положение начальной "тоники". Это с/а Des, звучащий на протяжении последних пяти с половиной тактов. Последние басовые тоны *As – B – des – f*, естественно, интонируют его субаккорд Des, хотя самое последнее созвучие не имеет звука *des* и состоит из "обер"-тонов с/а (как в конце романса Рахманинова "Ау!" ор. 38 № 5, 1916)[8]. Таким образом, соната тонально замкнута (это вовсе не вытекает из сущности новой тональности), композитор явно ориентируется на традиционную модель сонатной формы.

Выразительны и контрасты отдельных тем-образов.

Главная тема импульсивна контрастом двух тематических элементов. Начальный и ведущий из них характеризуется утонченностью экспрессии. Мысль сосредоточена в нежно-упругих полутоновых интонациях мелодии, отбрасывающих нитевидную тень-арпеджио (см. т. 1–2). В мелодии слышны отголоски "шопеновской сексты" и листо-скрябинских альтерационных "томлений", у Рославца "охлажденных" усложняющейся звучностью аккордов. Ответная фраза (т. 3–4), наоборот, полнозвучна, стремится к охвату всего звукового диапазона, пронизана противоборствующими ритмами и возгласами, переходит к патетическому тону. В ходе дальнейшего развития тема приходит к бурной взволнованности.

Побочной теме придан характер легко порхающий (т. 22 и след.), хотя грациозность ее всплесков местами обнаруживает родство с оборотами мелодии главной темы. Мелодия побочной темы полностью выдержана в гамме fis-полутон-тон, столь любимой Римским-Корсаковым, встречающейся у Скрябина и Стравинского. У Рославца уменьшенный лад лишен всякого оттенка фантастики или "потусторонности"; в нем подчеркивается гармоничность, легкое беспрепятственное скольжение по замкнутому кругу малых терций. Принцип "монотематизма" достигает здесь нового качества. Если у Листа и других композиторов XIX– начала XX веков она была способом тематического развития, тематической связи, то у Рославца, как и в додекафонии, сам с/а в качестве "аккордосерии" повторяется непрерывно, пронизывая каждый такт произведения. Сцепление полутонов *e – f – g – as* в головной фразе сонаты благодаря этому получает сквозное развитие на микроуровне субмотивов и, перейдя на тон выше (*fis – g – a – b*) еще в тактах 9–11, закрепляется в патетических аккордах предыкта к побочной теме (т. 4–1 до Scherzando), притом и на основной ее гармонии. Один из сильных художественных эффектов 1-й сонаты Рославца – поразительное образное преображение в тактах 18–22 одного и того же звукового комплекса, приобретающего диаметрально противоположную выразительность: от напряженного полнозвучия к прозрачности и невесомости легких всплесков.

Разработка примечательна вариационным превращением главной темы в экспрессивное пение (мелодия в увеличении), в звукоряде уменьшенного лада "полутон-тон", в котором шла мелодия побочной темы. Кода обратно аналогична – огромным "финальным" разбегом побочной темы (от Vivo), изменяющей свой характер в направлении огромного подъема до вершинной громкости звучания fff. "Рифменно" отвечая на преобразование, вводившее ее самое, побочная тема теперь затихает и меркнет, уступая место поэтичному заключению сонаты.

[7] В цитировавшейся "Рабочей книге по технологии музыкальной композиции" Рославца автор проводит различие между модуляцией "внутритональной" и "внетональной" (которая понимается как "полный переход" в новый строй, то есть в другую тональность).

[8] В 9-й сонате Скрябина аналогичное деление центрального аккорда (с основным тоном Es) на части дано гораздо более смело. "Супертоны" его отрываются от исчезающего истинного основного тона и образуют ложный основной тон в конце произведения.

ВТОРАЯ СОНАТА (1916), in C

Как и первая, вторая соната – в одной части. В автографе сонаты (ЦГАЛИ, ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 43) не указано большинство темпов и динамических обозначений. Зато дан... авторский гармонический анализ произведения (!). Не только выписан с/а сонаты (см. на стр. 37), но и указаны все его проведения от первого до последнего такта[9]. Обозначена и новотональная замкнутость произведения: на первых трех тактах стоит авторское обозначение "С" (рукопись, ЦГАЛИ, ук. ед. хр., с. 1); с/а "дважды-мажорного" последнего аккорда С + Fis, как и его основной тон, никаких сомнений не вызывают. Возникает, однако, вопрос: почему автор, сочиняя "Сонату in C", выписывает с/а не от С, а от F и от G? Не потому ли, что они – субдоминанта и доминанта тоники С? Проведения их он сам обозначил в тактах 5 и 4, на первой строке произведения.

Темп и динамика предоставляются, в результате, на усмотрение исполнителя. Кажется вероятным, что основное движение сонаты – небыстрое аллегро – Moderato con moto, Allegro moderato. Главная тема более подвижна, в побочной (с т. 42) – замедление. Проведение побочной темы в начале разработки в медленном темпе (т. 101 и след., Lento) и в замедленном ритмическом движении (ср. т. 42–46), по-видимому, можно трактовать как контраст явно циклического типа. Разработке придан характер эпизода, заменяющего медленную часть цикла. Музыка медленного эпизода отражена в начале коды (Lento в тактах 271–272). Вместе с тем фактура, несомненно, свидетельствует о том, что в сонате много взволнованных страниц, отражающих большие эмоциональные нагнетания, в частности, в разработочном разделе.

Форма сонаты:

Главная партия	in C	...	20 тактов
Связующий ход	C	...	4+8+9 т.
Побочная партия	H	...	11+20+6+4
Заключительная партия	H – H	...	9+9
Разработка	(Fis)	Lento	56+9
Главная партия	G – C		19
Связующий ход	C		20
Побочная партия	C		42+4
Заключит. партия	C – C		11+9
Кода	C	Lento	11

"Новотональный план" сонаты и здесь связан с тем, что символы "С", "Н" обозначают совсем другие предметы, а не традиционные основные тоны. Надо вслушаться, например, в звучание начальных трех тактов, обозначенных автором как "С", и мыслить в новых категориях. Созвучание *g + fis + b + d* может восприниматься как изысканное наслоение над основным тоном "С" не только тогда, когда эти звуки расположены над глубоким басом С в качестве его обертонов – 6-го (g^1), 7-го (b^1), 9-го (d^2) и 11-го (fis^2), но и вообще в любом порядке, в том числе и в обращении от квинты (с/а С-5; см. примеры 5 В, 5 Г). Прецедент такого восприятия – слышание реально не звучащего основного тона G в уменьшенном септаккорде $h \cdot d \cdot f \cdot as$. Конечно, весь комплекс с/а С есть совсем иной звуковой объект, лишь в определенном виде дающий аккорд в примере 1 Б.

По музыкальной мысли и по технике композиции вторая соната изощреннее первой. Хотя в ней практически нет контрастов циклического типа, содержание ее весьма разнообразно, а развитие более гибко. Сходство с/а с натуральным звукорядом не делает звучание сладковатым (как бывает у Скрябина). Тон музыки Рославца всегда остается сдержанным, несколько суровым, манера выражения – строгой.

Главная мысль сонаты внутренне сложна, сочетает нервно-импульсивную порывистость с асимметричными ритмическими смещениями в сопровождении, являющемся по сути контрапунктом к главному мелодическому голосу. Особенно выразительна ритмика начальной фразы. Сложность метра, равнозначная аметричности вступающих голосов, стремительно ведет к соединяющему их всех резкому аккорду-удару (т. 5). Асимметрична и форма темы: (после вступления) – 3 + 4, 2, 1, 8 тактов.

Вторая тема, как и первая, избегает открытого звучания основного комплекса. Мелодия ее, поначалу благородно сдержанная кантилена, внутренне светится таинственной связью с началом главной партии (тонкая интонационная связь их становится явной в репризе, когда они окажутся в одной тональности). Побочная тема тоже сложна по-сонатному, но иначе, чем главная: поющие голоса полифонически разветвляются; сыграть их так, чтобы они хорошо прослушивались один подле другого, – задача исполнителя. Развитие мысли приводит к поэтичнейшему моменту – ткань из красивых пассажей вдруг распадается, нити рассыпаются в отдельные точки (т. 69–73), и в образовавшиеся поры внедряется фраза из главной темы. Поэтично и окончание экспозиции (т. 92–100) – тихое угасание. Но окончание всей сонаты переливается радостными красками, символизирующими идейный вывод из всей концепции произведения.

*
* *

Музыка Николая Рославца, подвергнувшаяся в 20-е – 30-е годы демагогической и невежественной критике со стороны "пролетарских музыкантов", не умерла и не устарела для нас за пятидесятилетие ее игнорирования и забвения. Современный слушатель открывает сегодня страницы музыки 10-х – 20-х годов. К лучшим из них принадлежат и фортепианные сочинения все более близкого нам русского композитора.

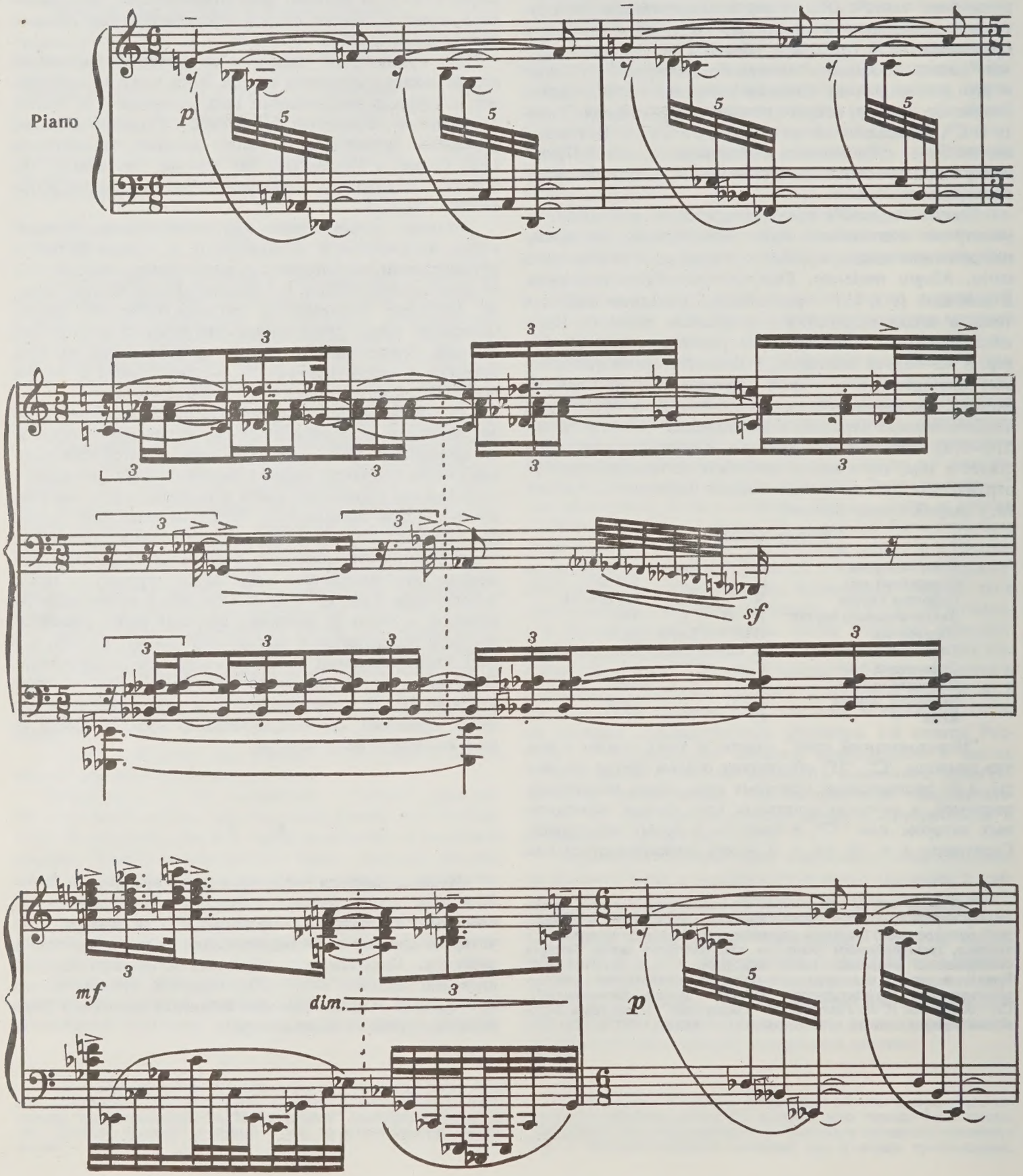
[9] Правда, это не уникальный случай. Исследователи выяснили, что партия Luce (луч света) в партитуре скрябинского "Прометея" одновременно является сплошным, от начала до конца произведения, гармоническим анализом, ибо содержит линию быстрее сменяющихся основных тонов аккордов ("basse fondamentale" Рамо!) и линию медленно сменяющихся тональностей (лишнее опровержение "атональности" музыки "новой тональности"). См.: *Ванечкина И. Л., Галеев Б. М.* "Поэма огня" (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина). – Казань 1981, с. 105–113.

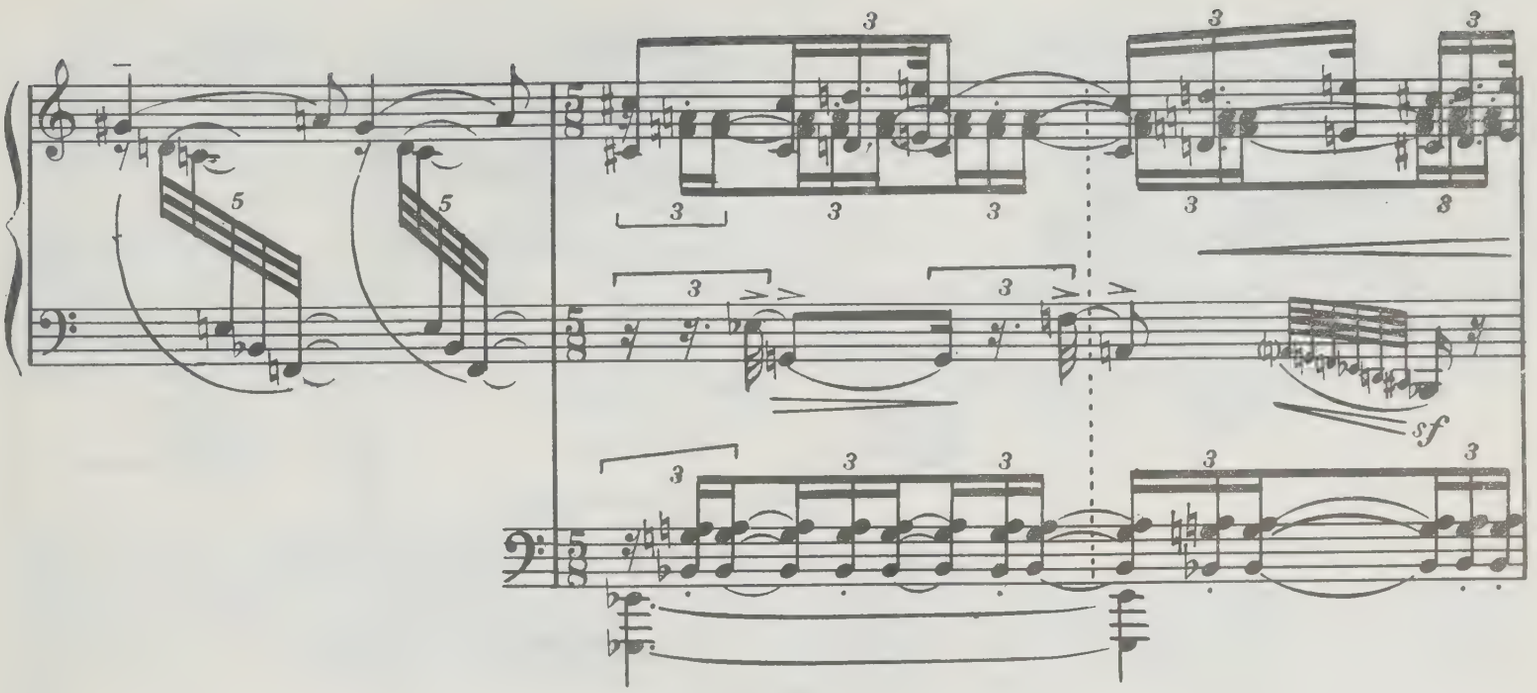
ПЕРВАЯ СОНАТА

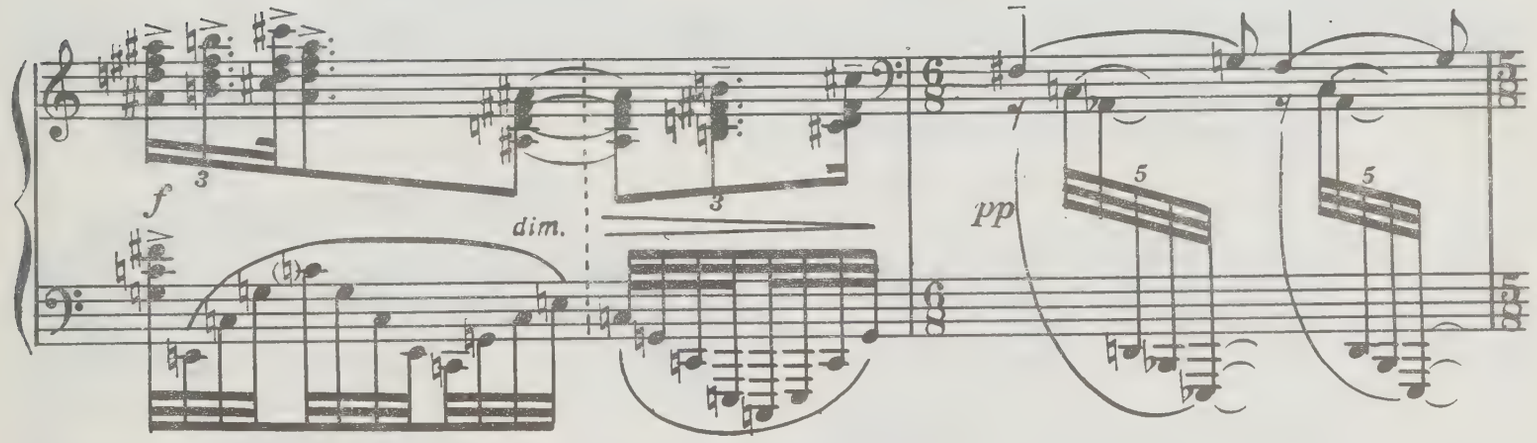
FIRST SONATA

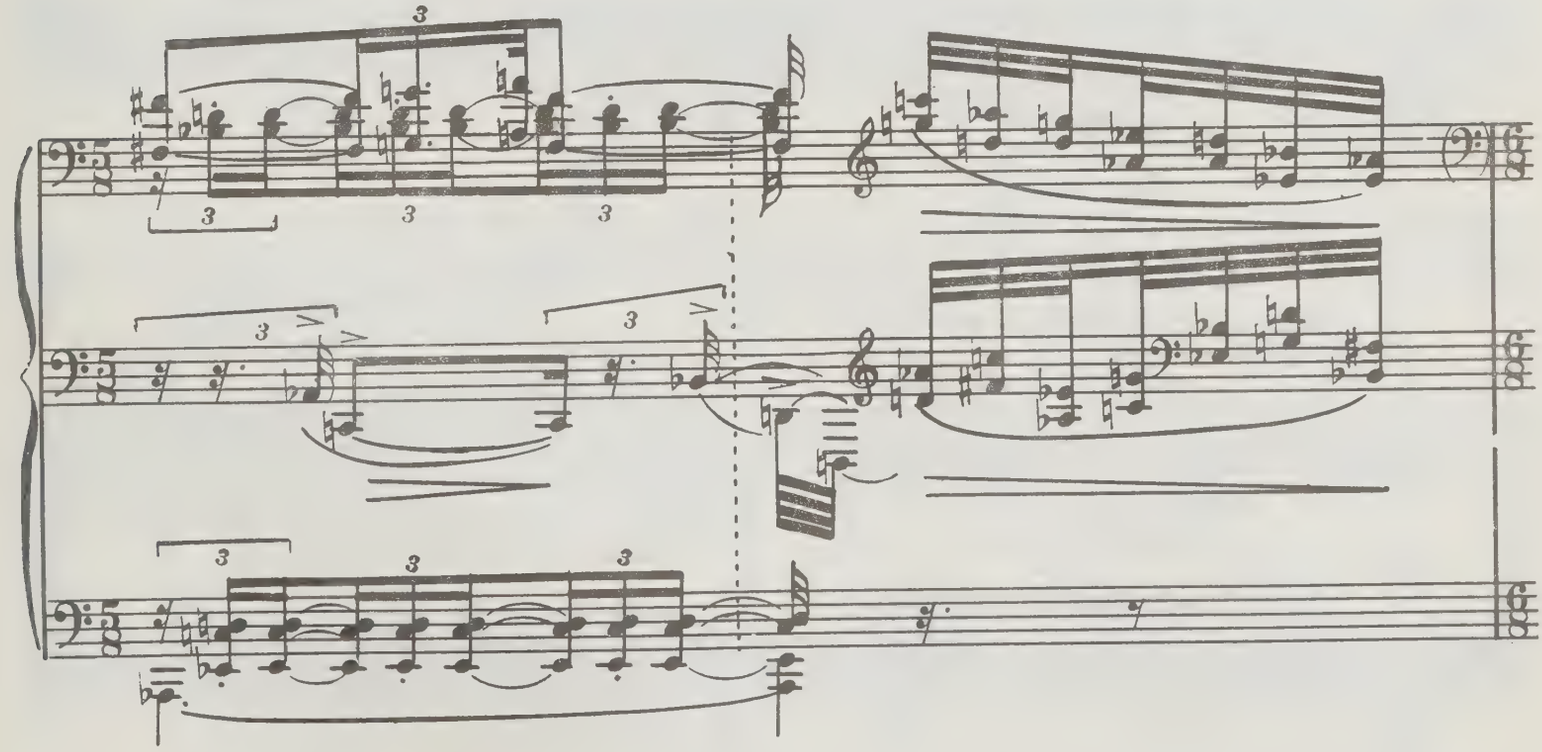
Николай РОСЛАВЕЦ
Nikolai ROSLAVETS
(1880/81–1944)

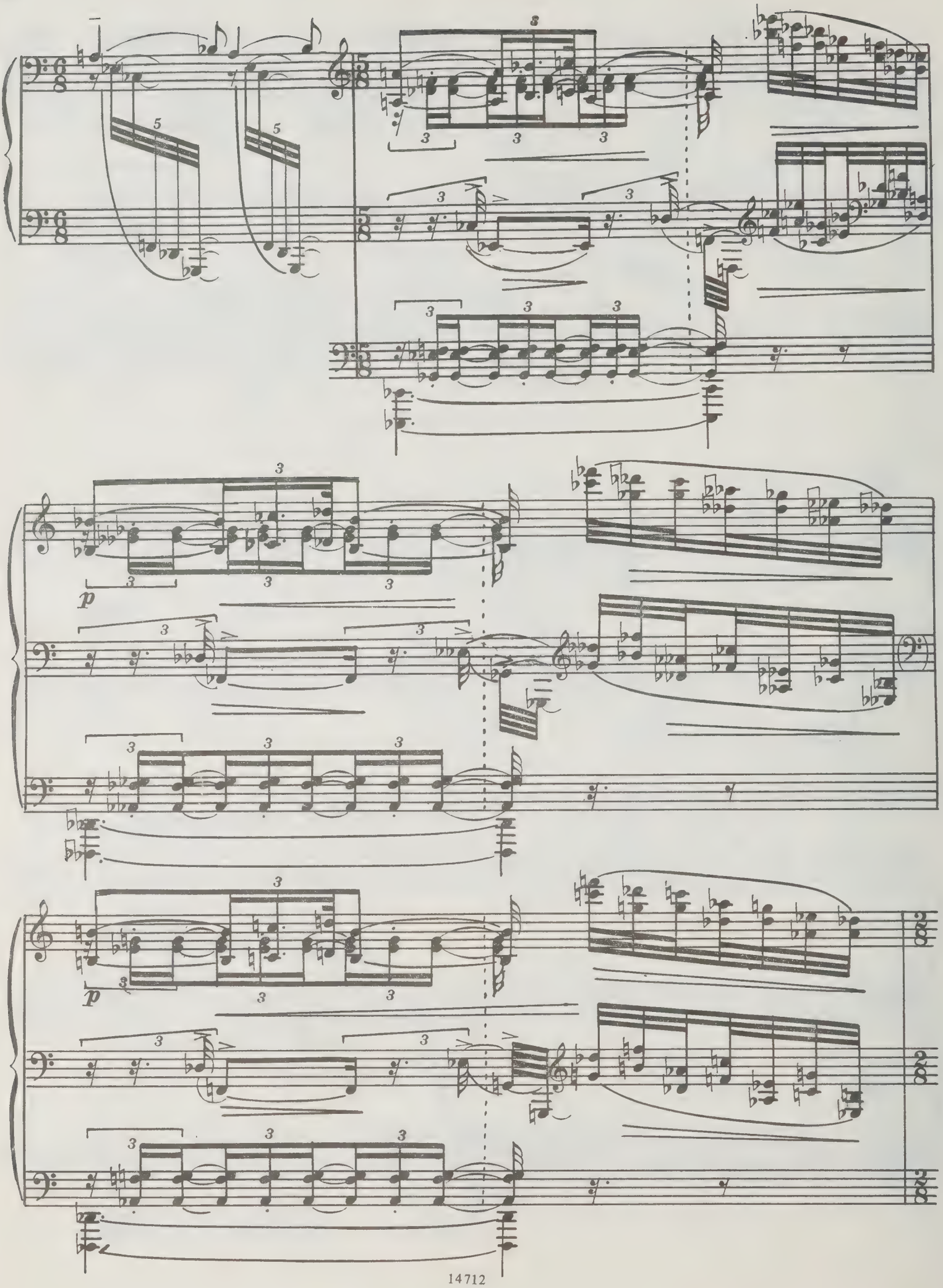
Allegro con impeto

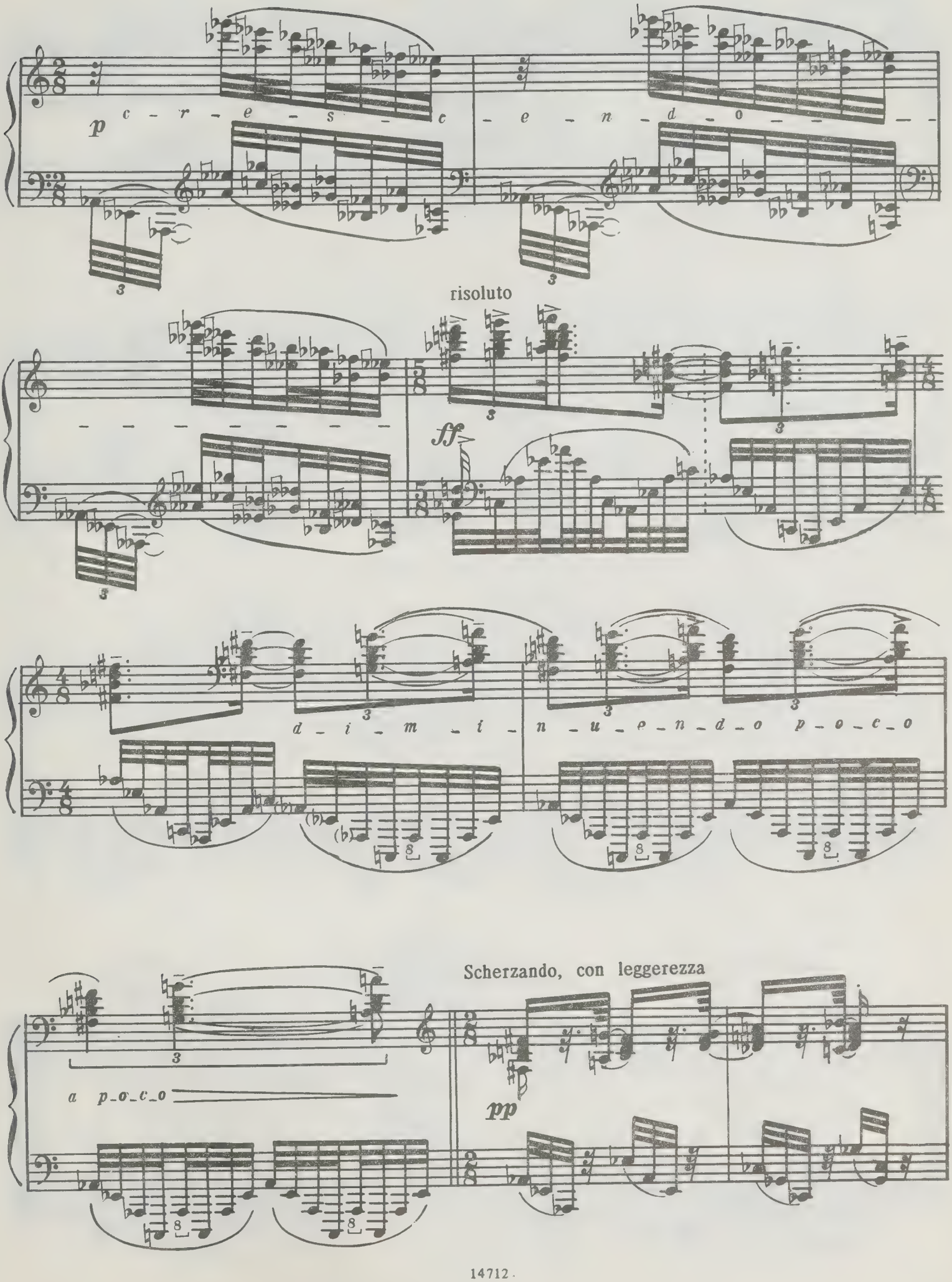


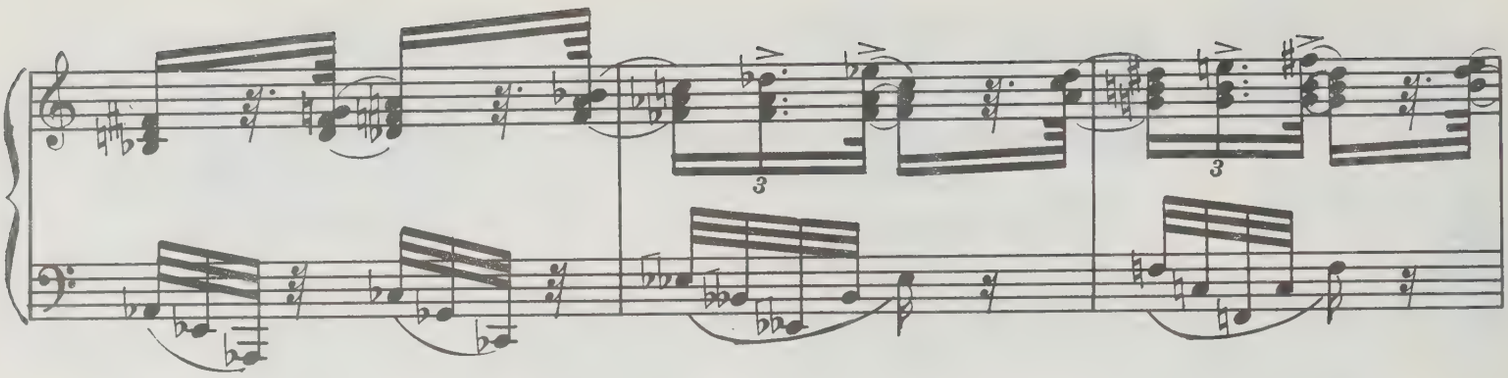

sf

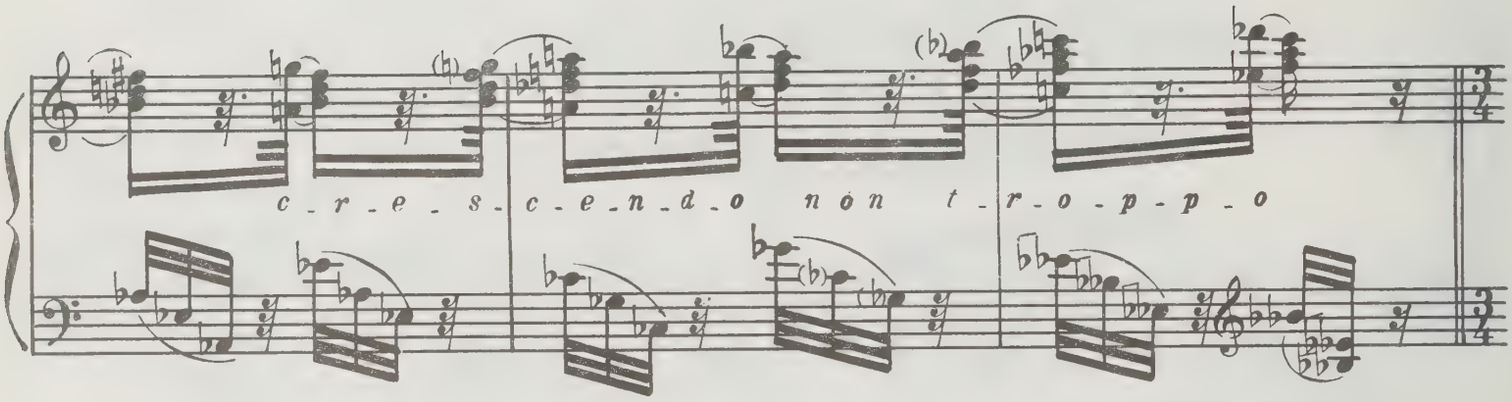

f
dim.
pp

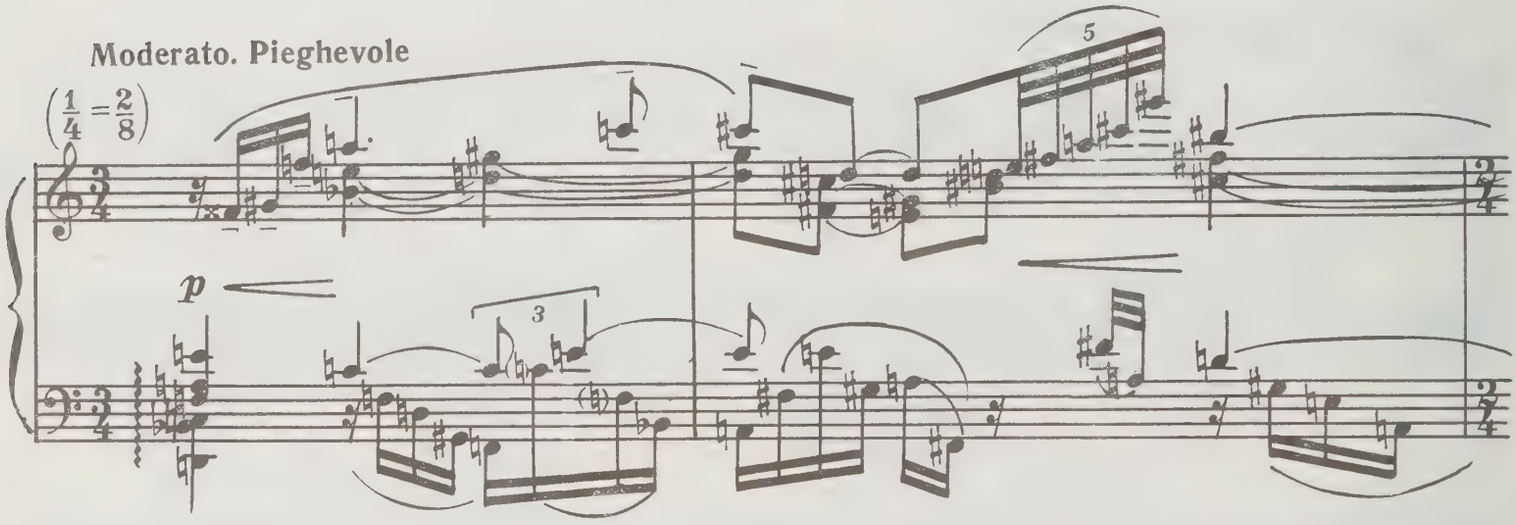


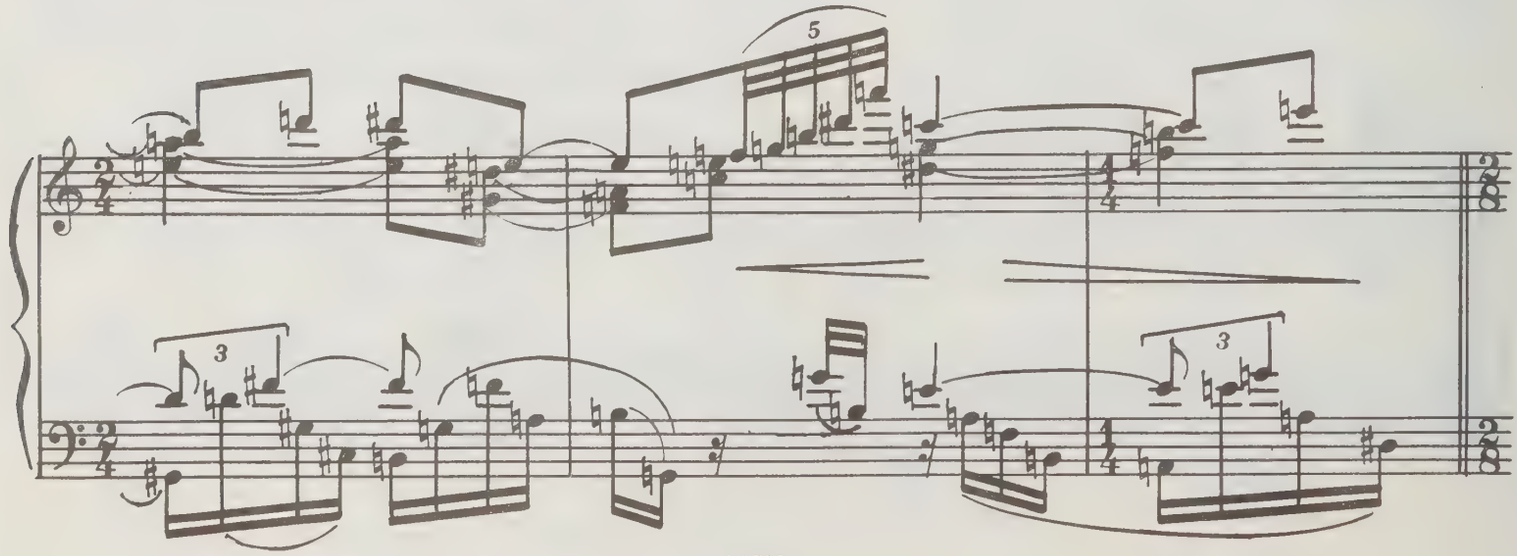


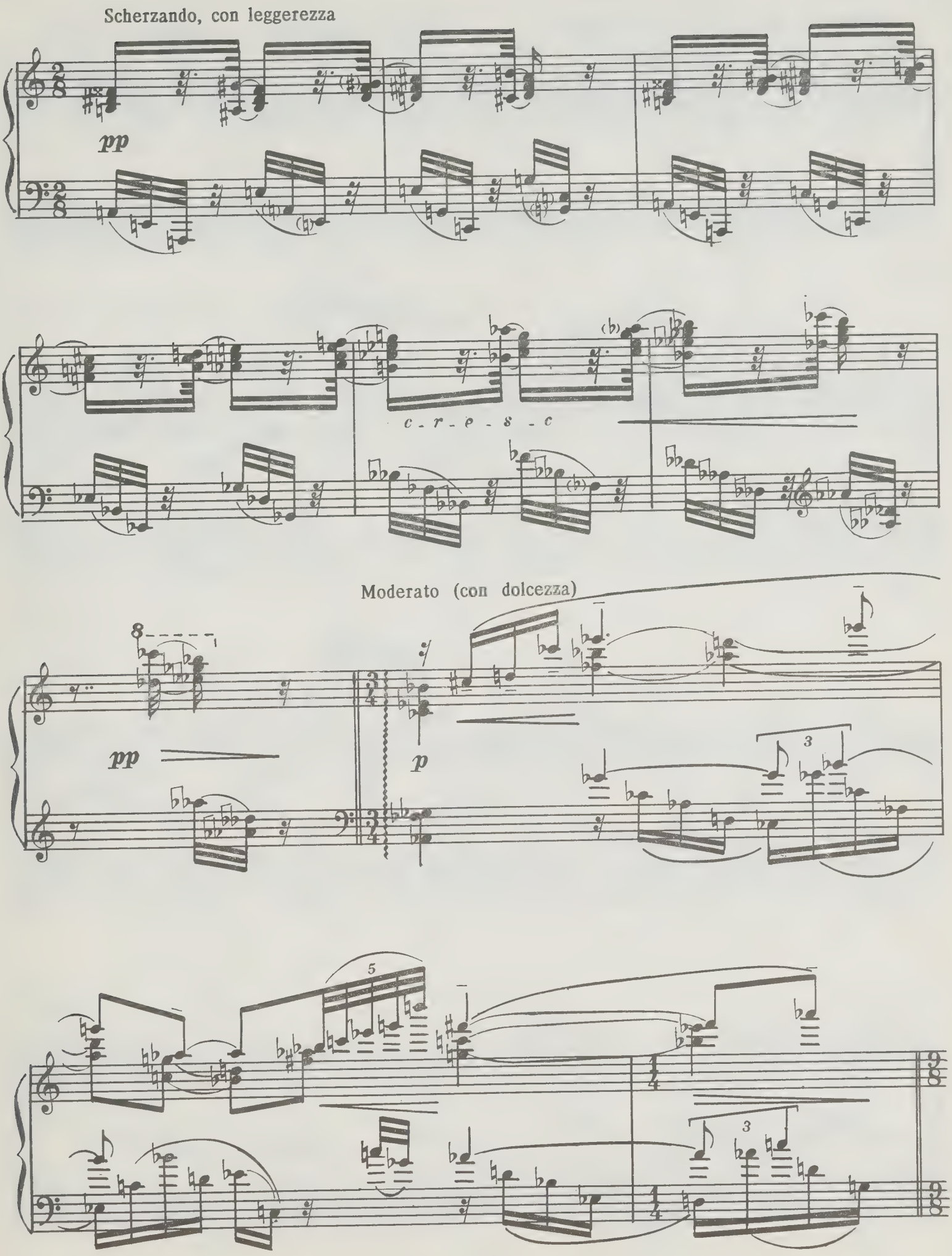

p
c - r - e - s - c - e - n - d - o
risoluto
ff
d - i - m - i - n - u - e - n - d - o p - o - c - o
Scherzando, con leggerezza
a p - o - c - o
pp

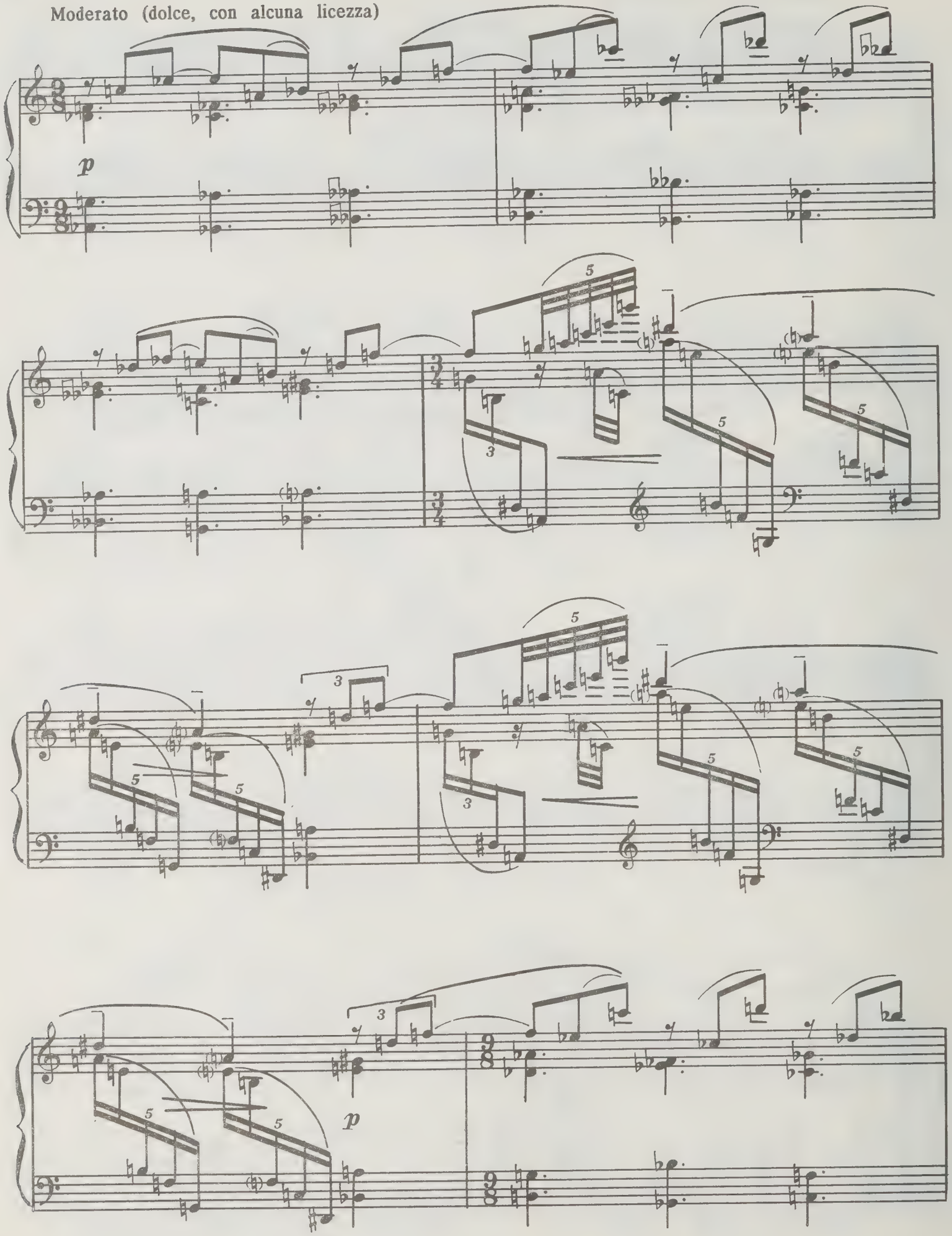


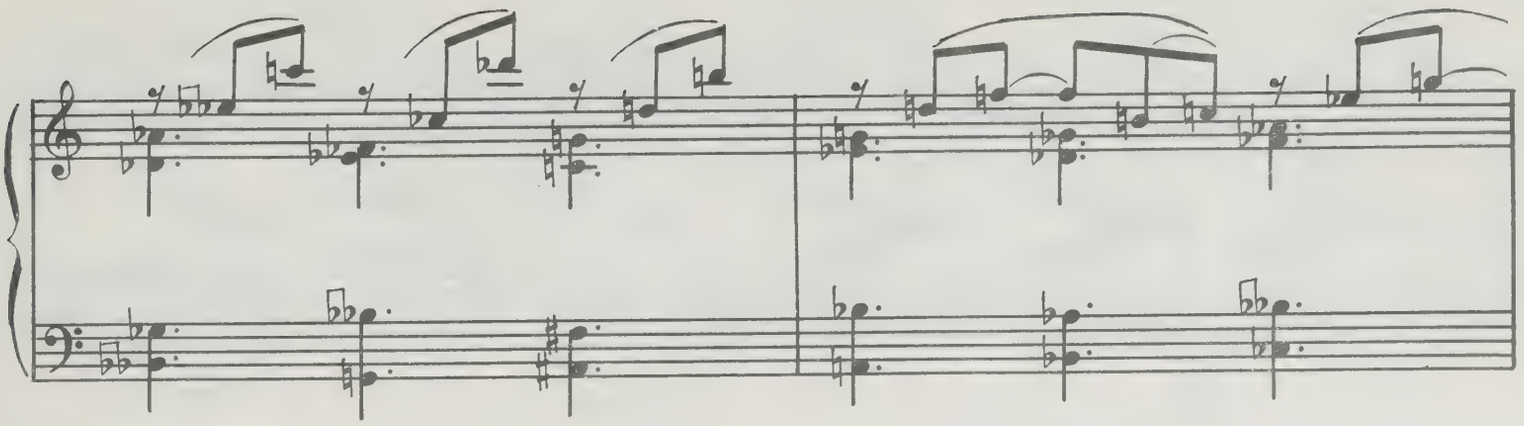

c - r - e - s - c - e - n - d - o n o n t - r - o - p - p - o

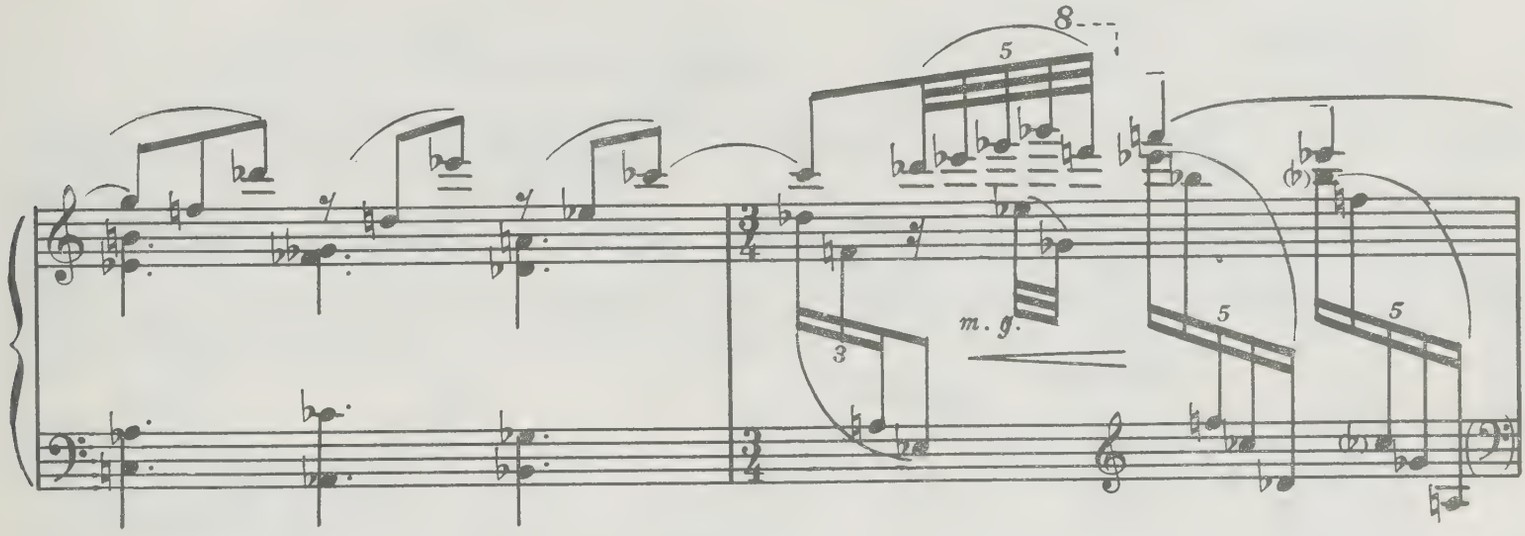

Moderato. Pieghevole
(1/4 = 2/8)
p



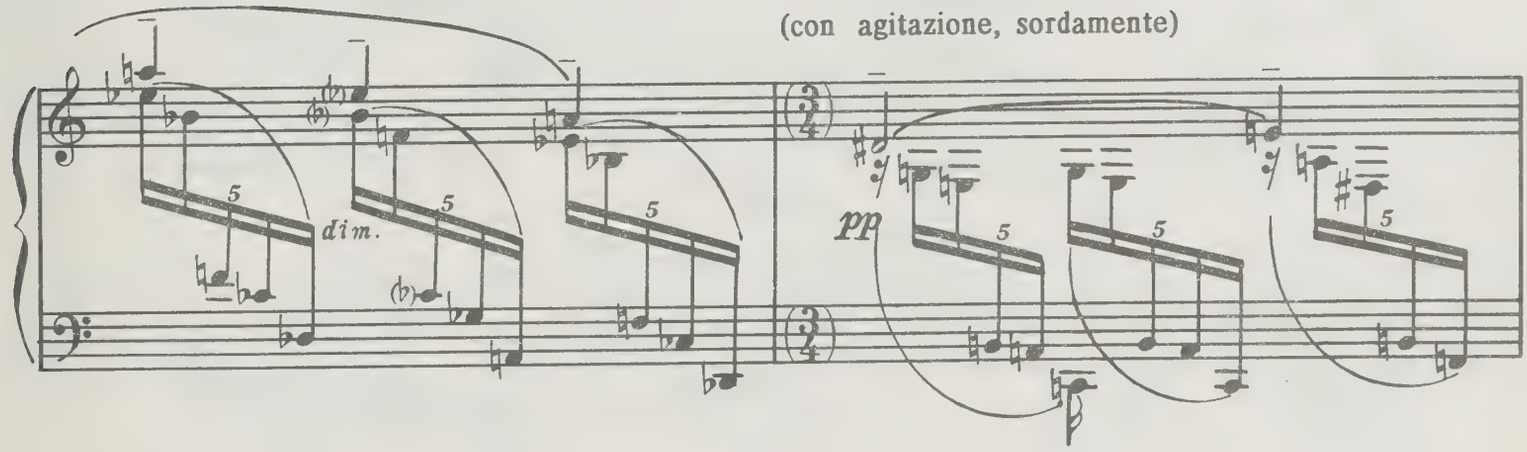

Scherzando, con leggerezza
pp
c - r - e - s - c
Moderato (con dolcezza)
pp
p

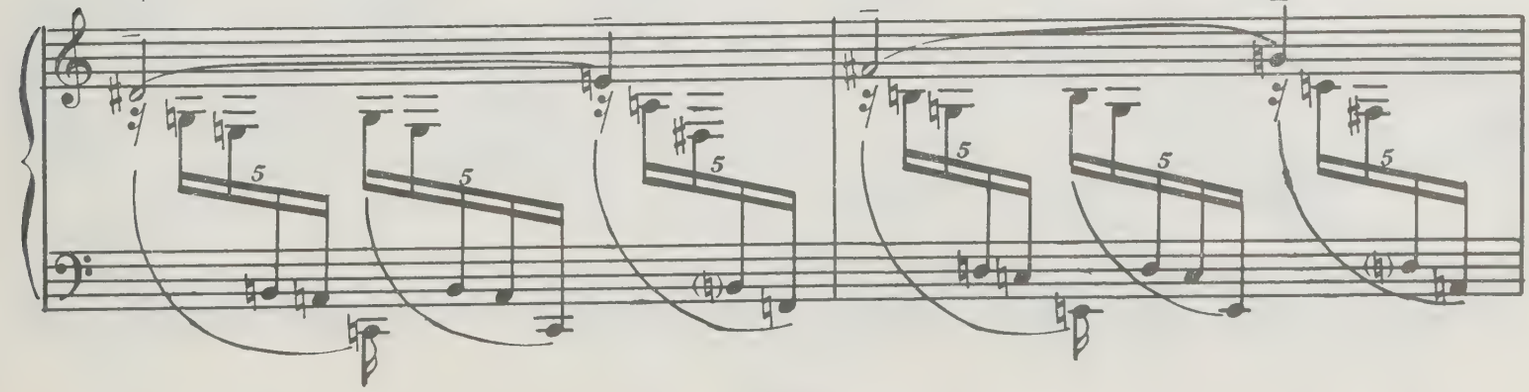

Moderato (dolce, con alcuna licezza)
p
p

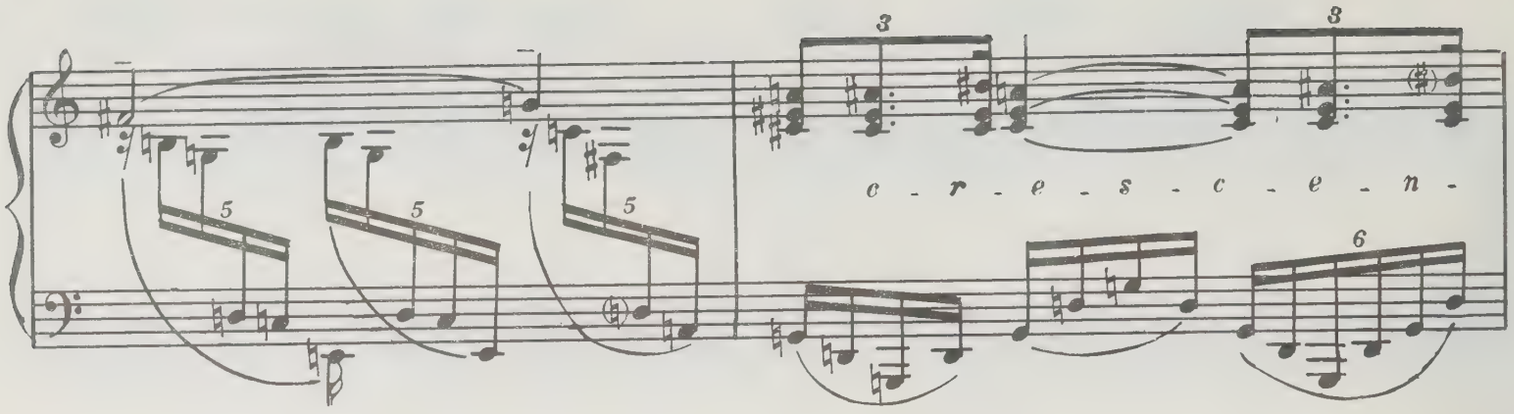




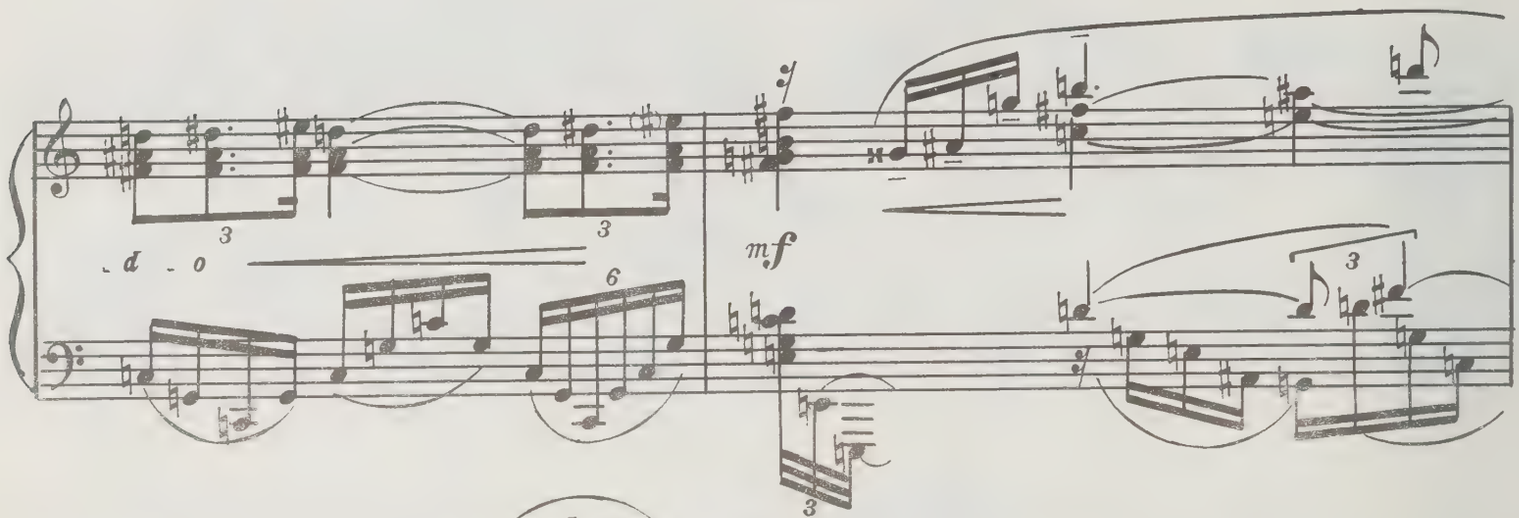
(con agitazione, sordamente)

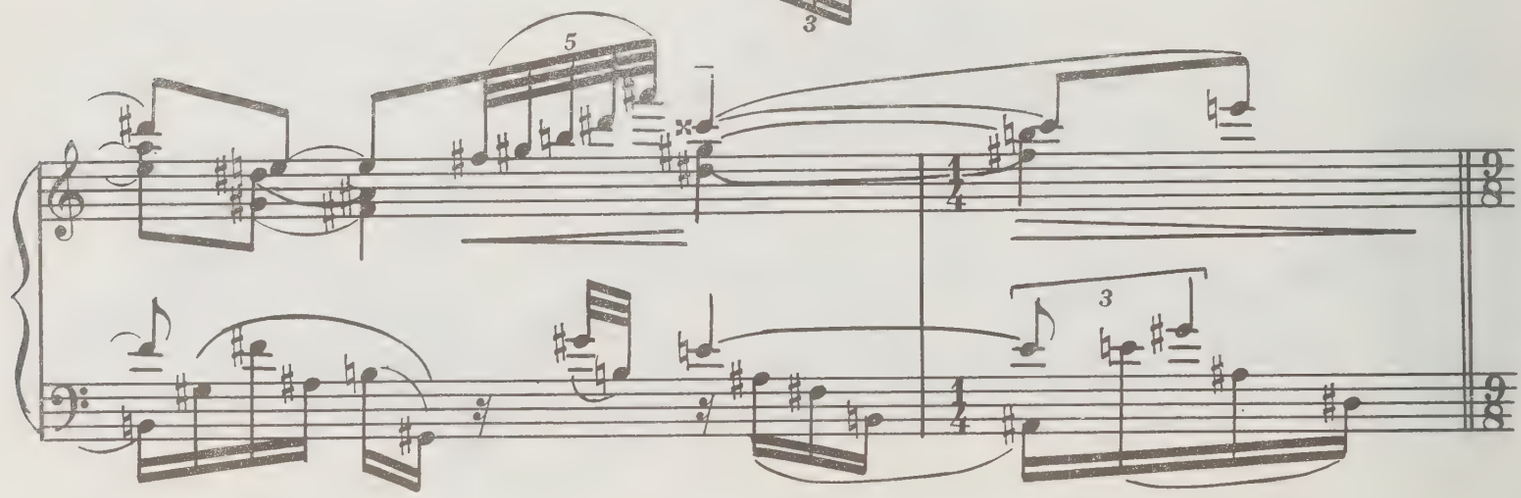




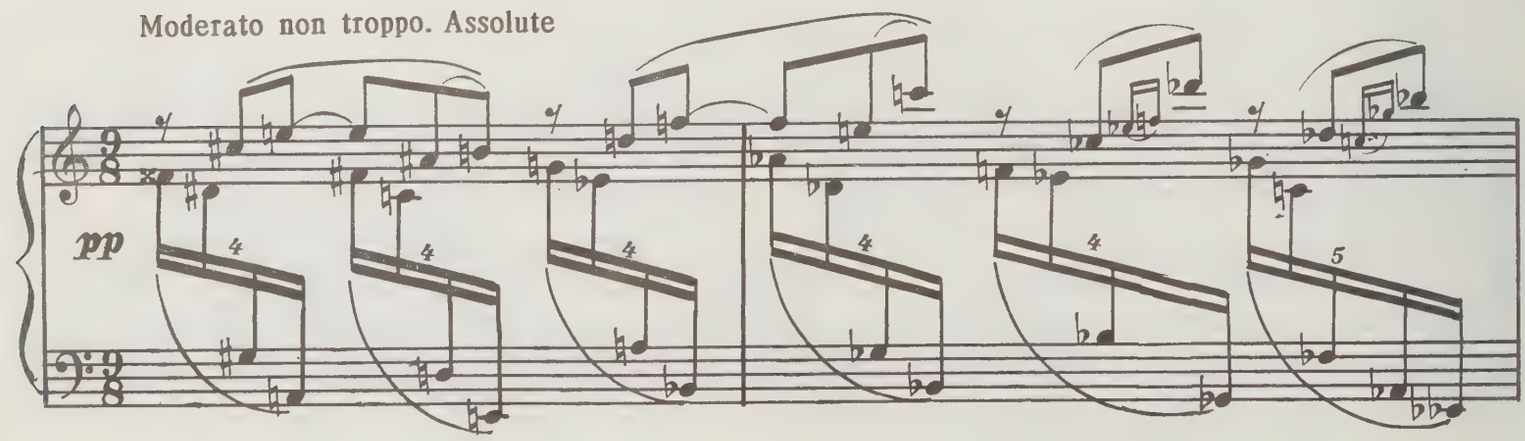


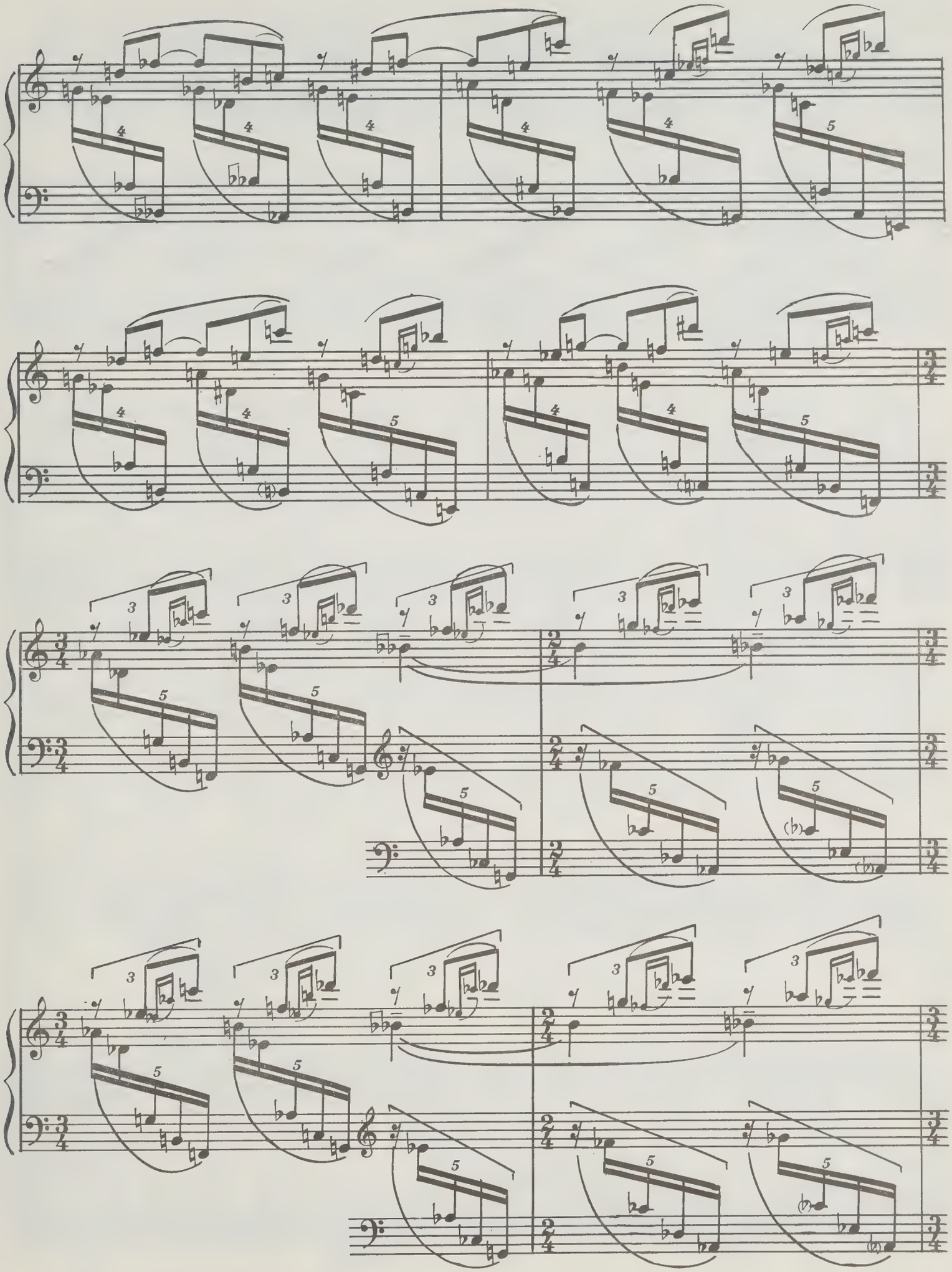
Meno con morbidezza

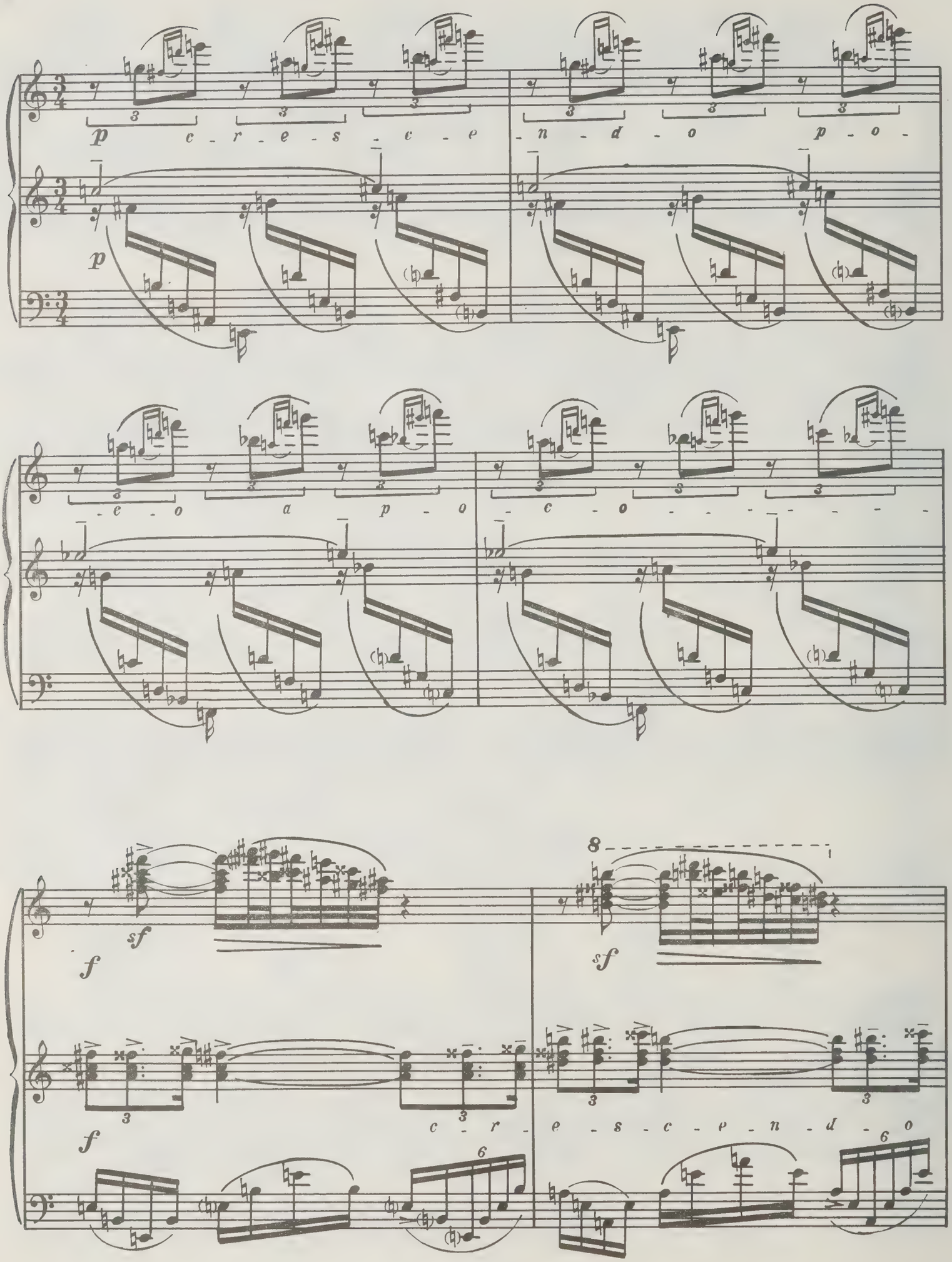


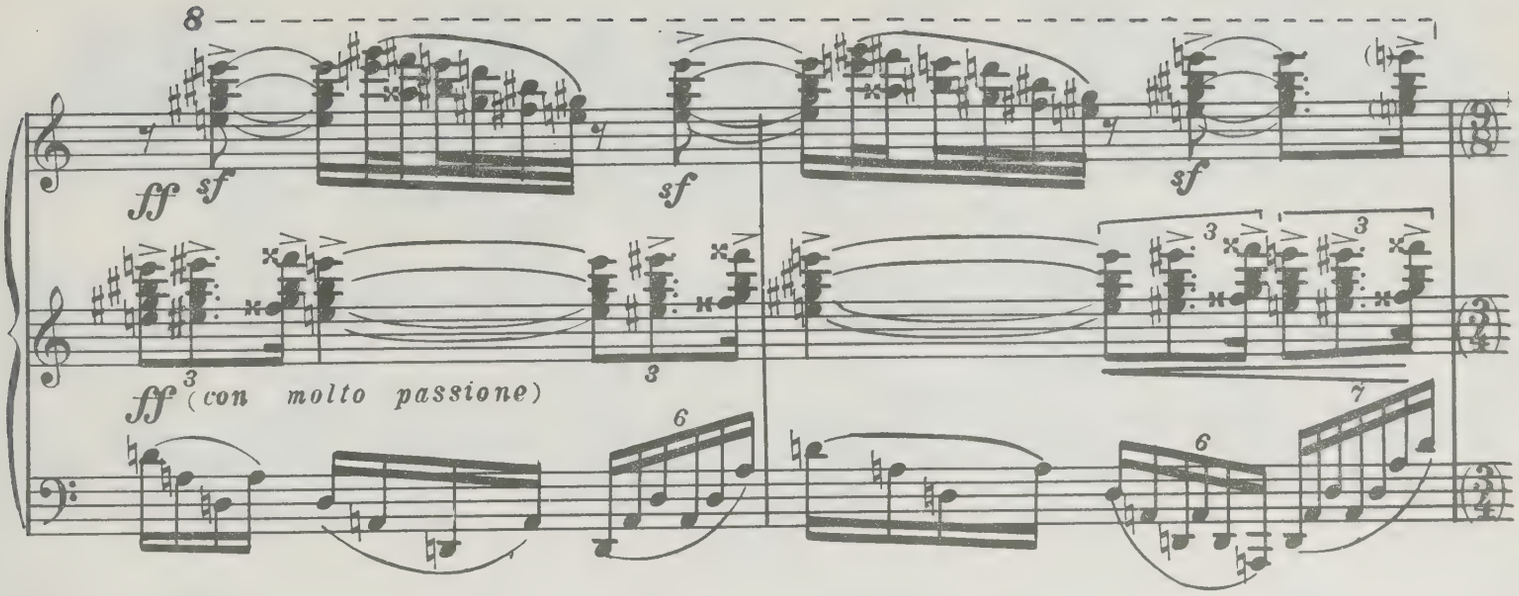


Moderato non troppo. Assolute

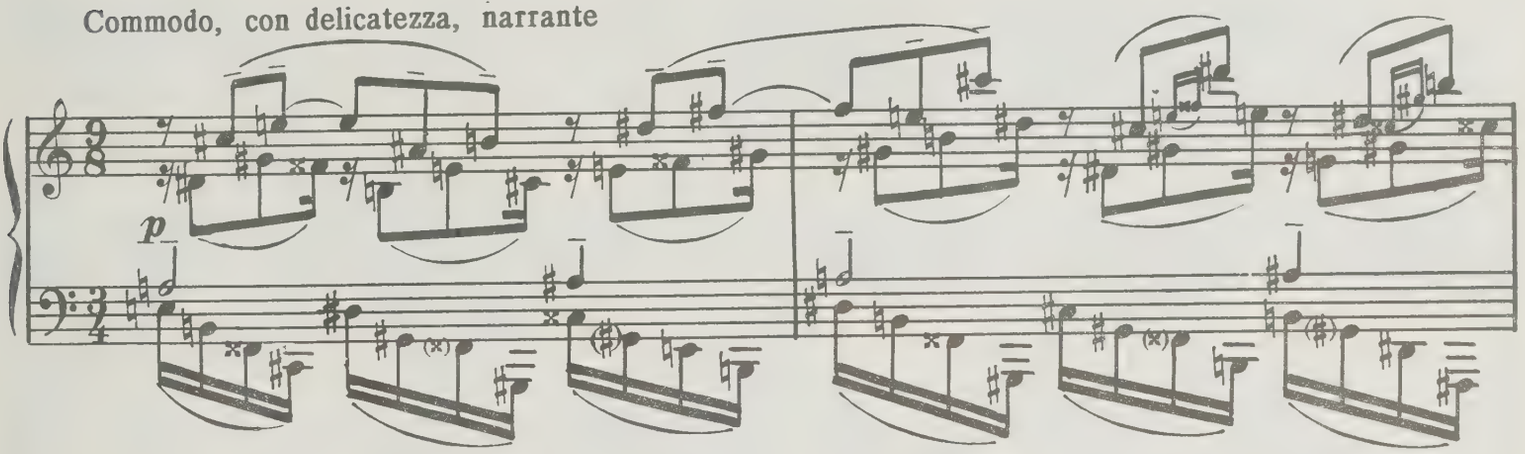


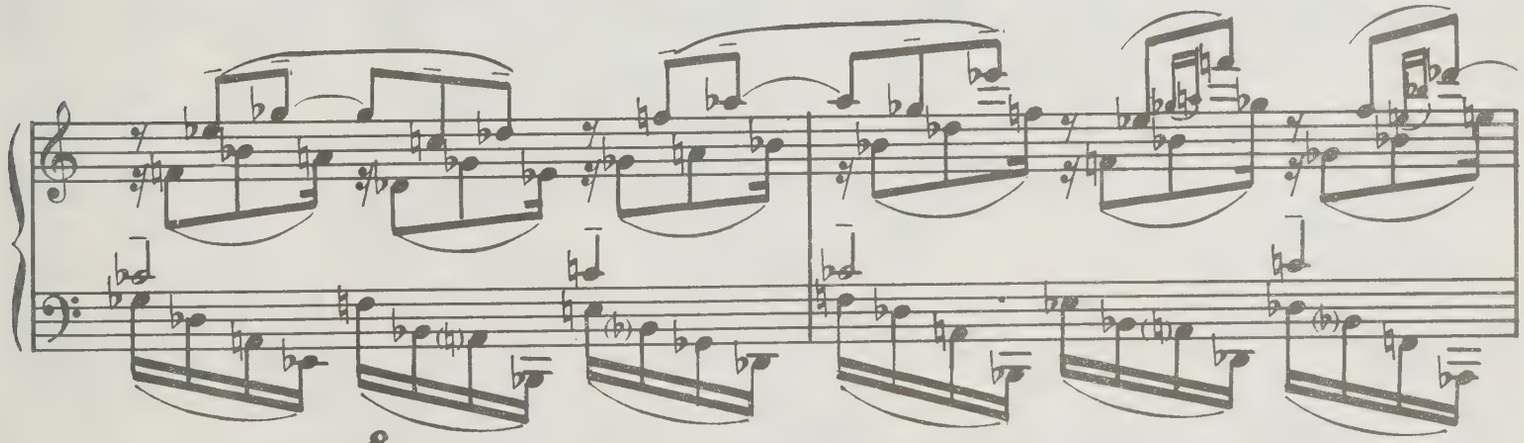


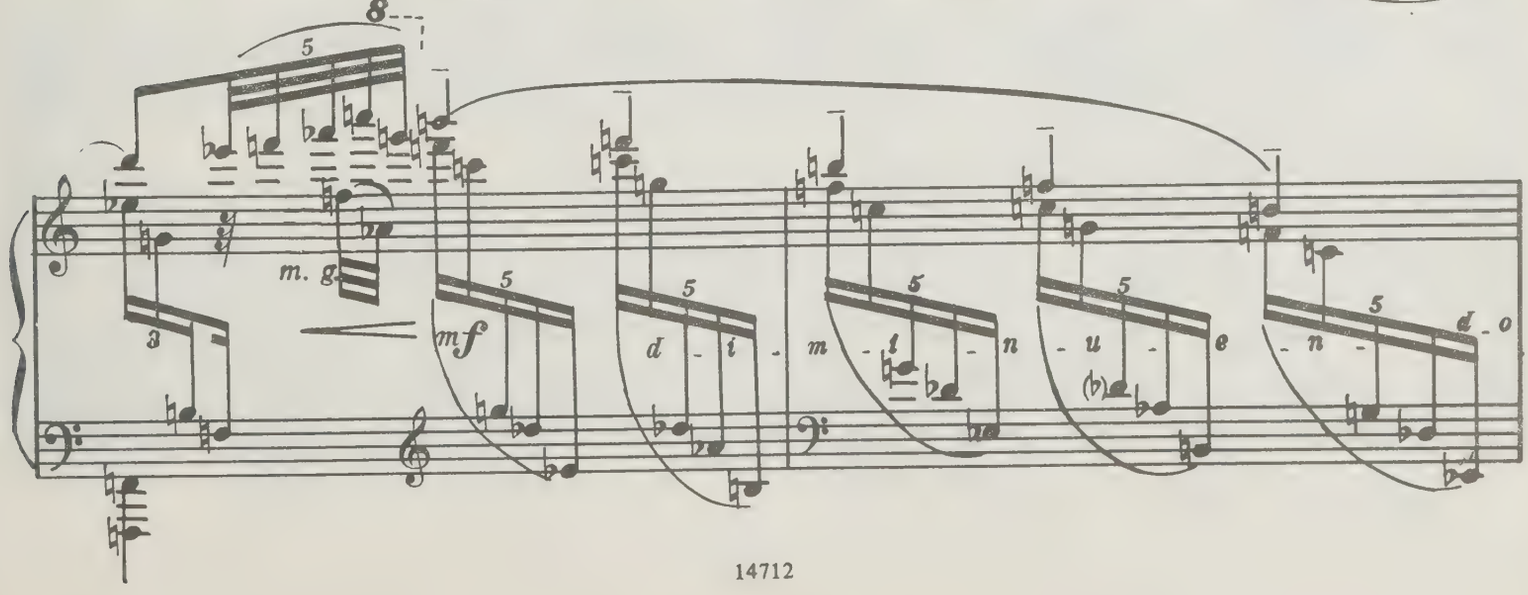

p
c - r - e - s - c - e - n - d - o p - o -
p
- c - o a p - o - c - o
f
sf
f
c - r - e - s - c - e - n - d - o
sf

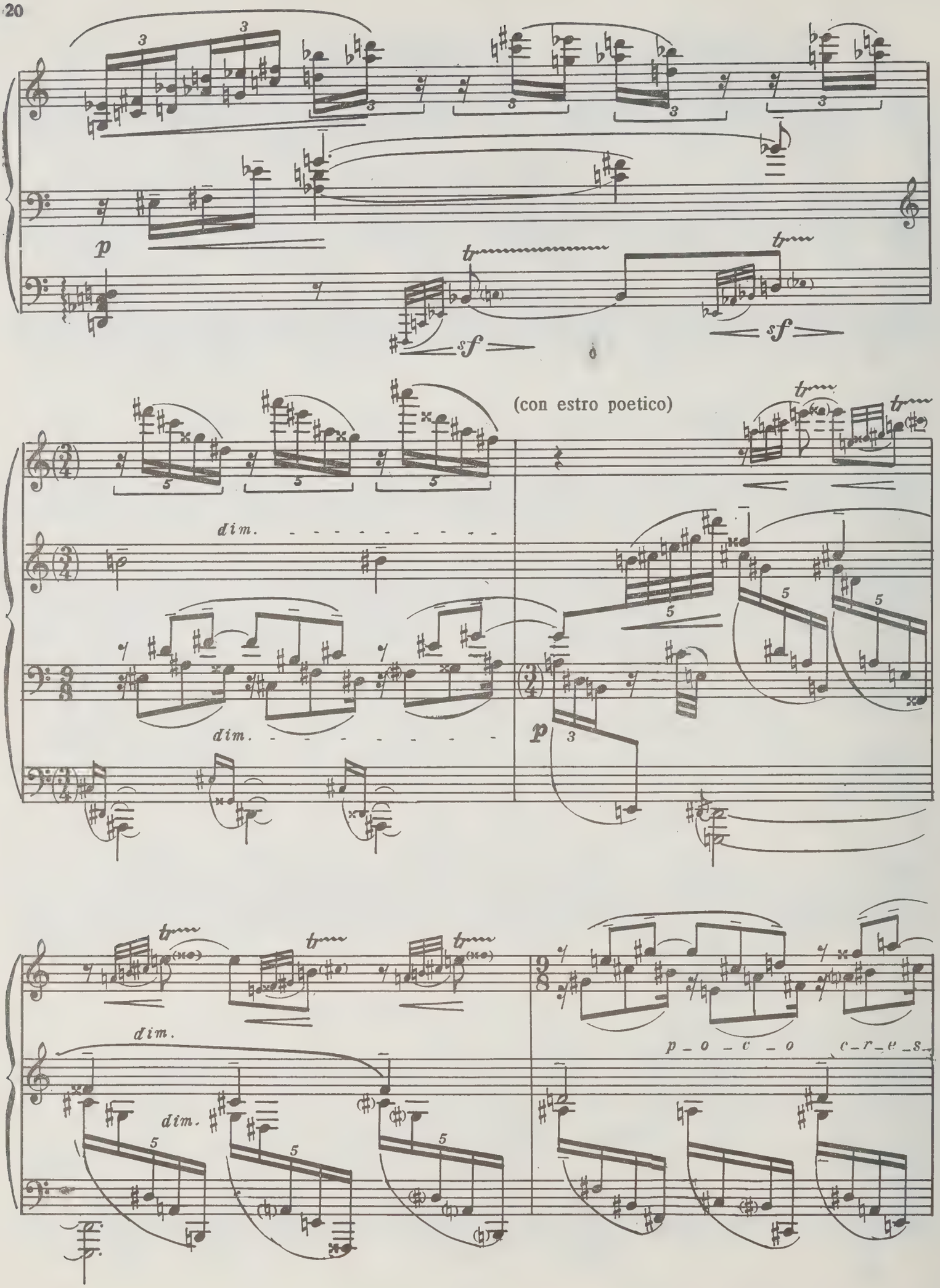


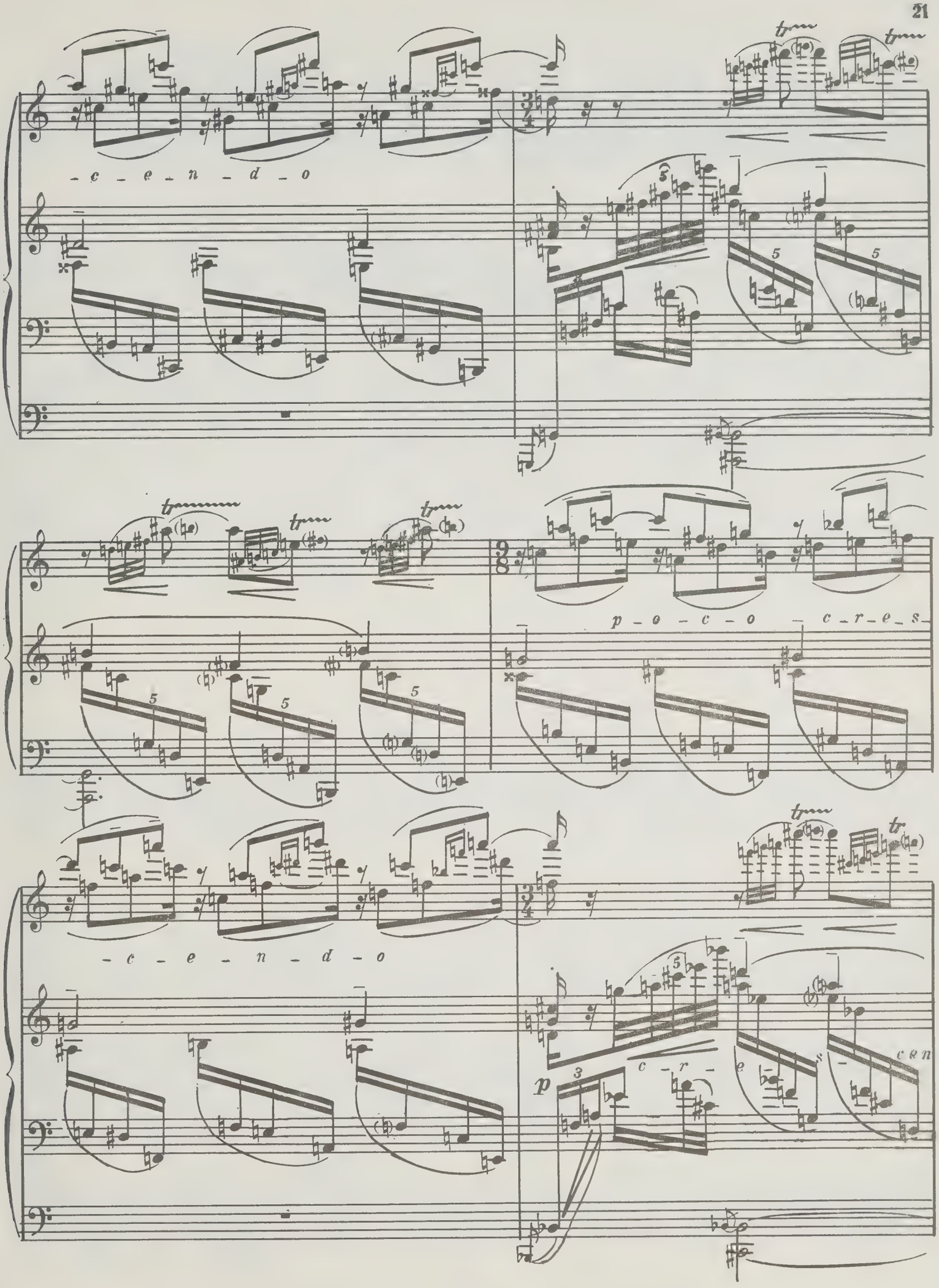
Commodo, con delicatezza, narrante

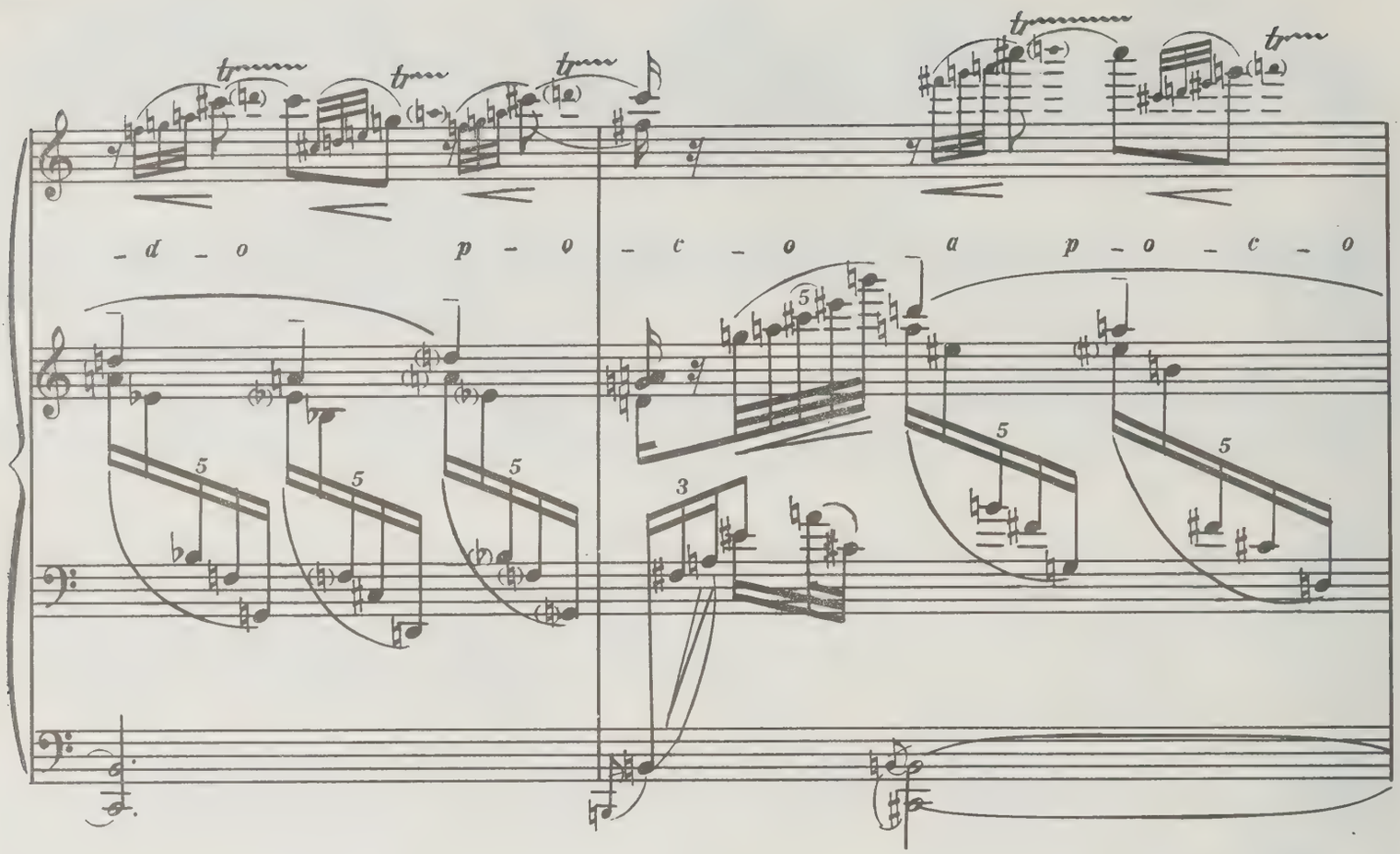


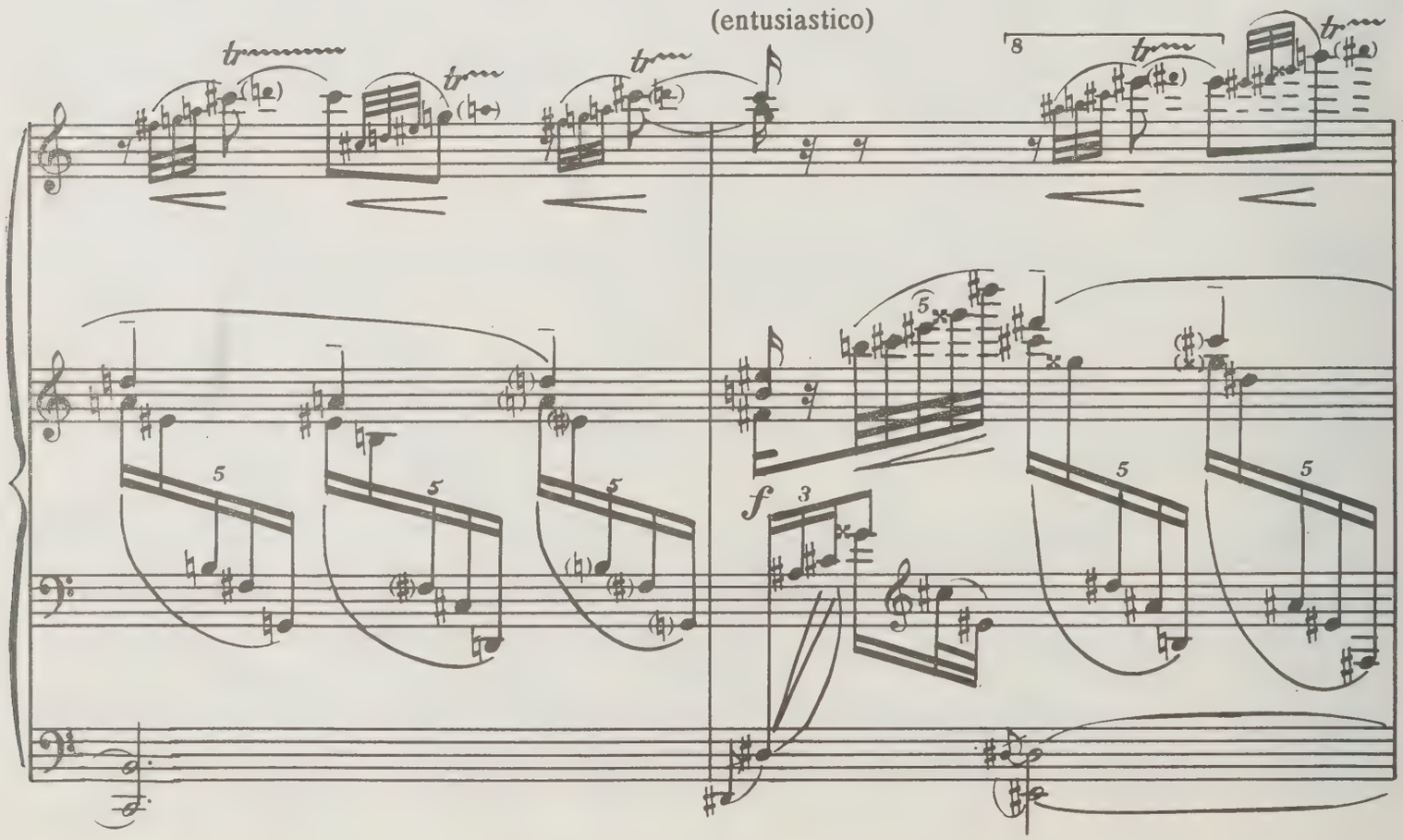


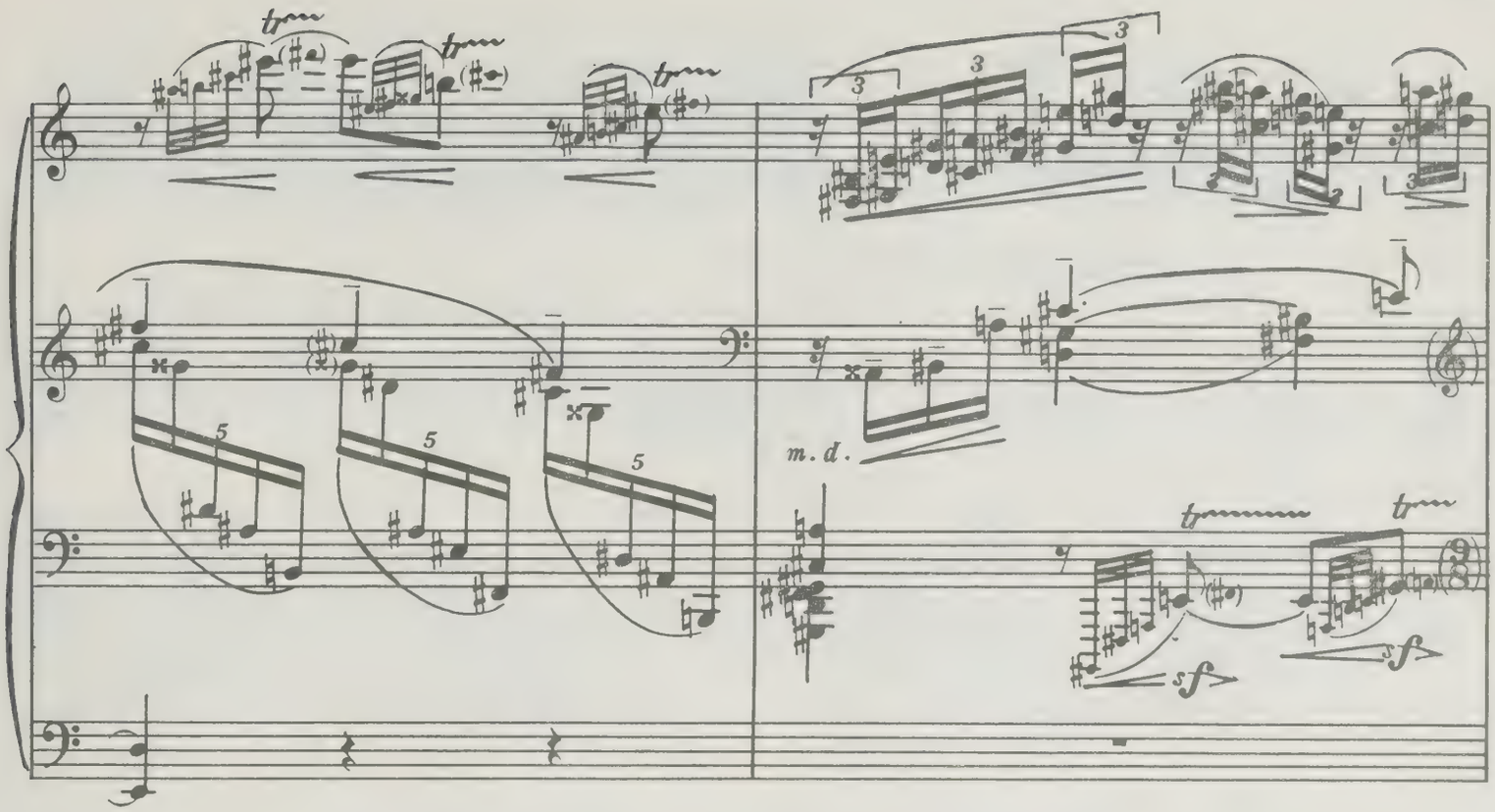



p
sf
sf
(con estro poetico)
dim.
dim.
p
dim.
dim.
p o c o c r e s

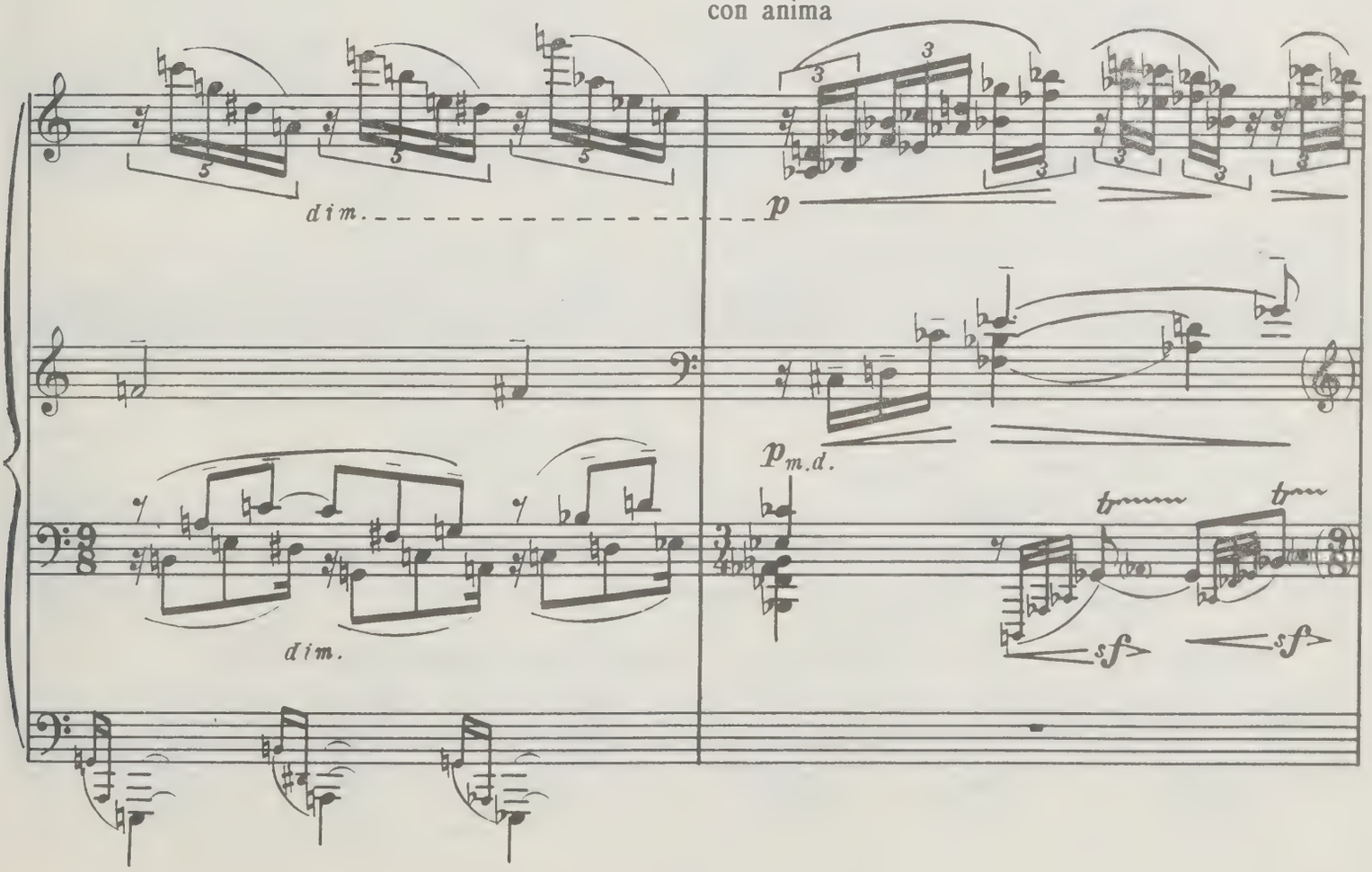

- c - e - n - d - o
p - o - c - o - c - r - e - s -
- c - e - n - d - o
p
c - r - e - s - cen

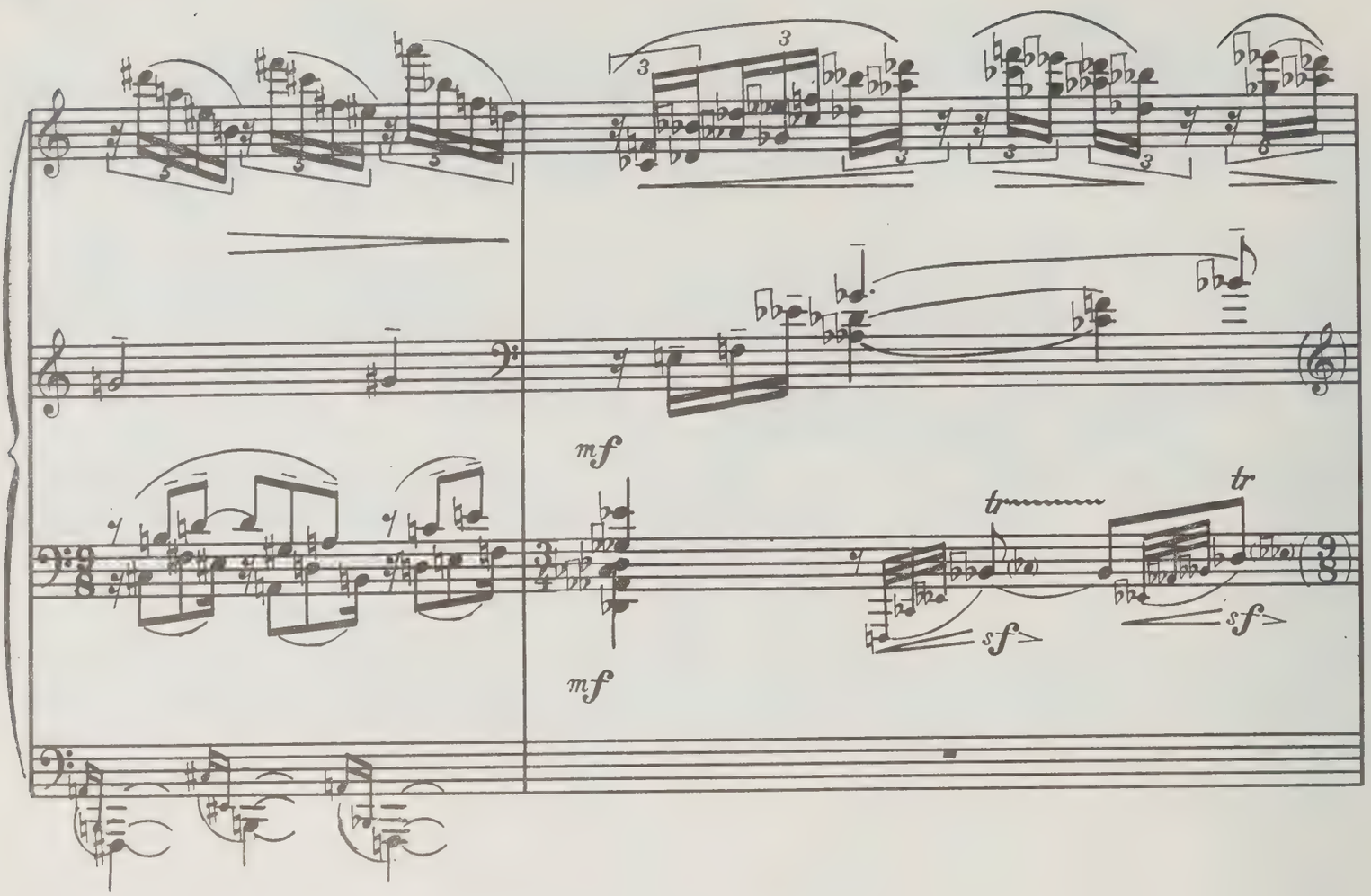

– d – o p – o – c – o a p – o – c – o

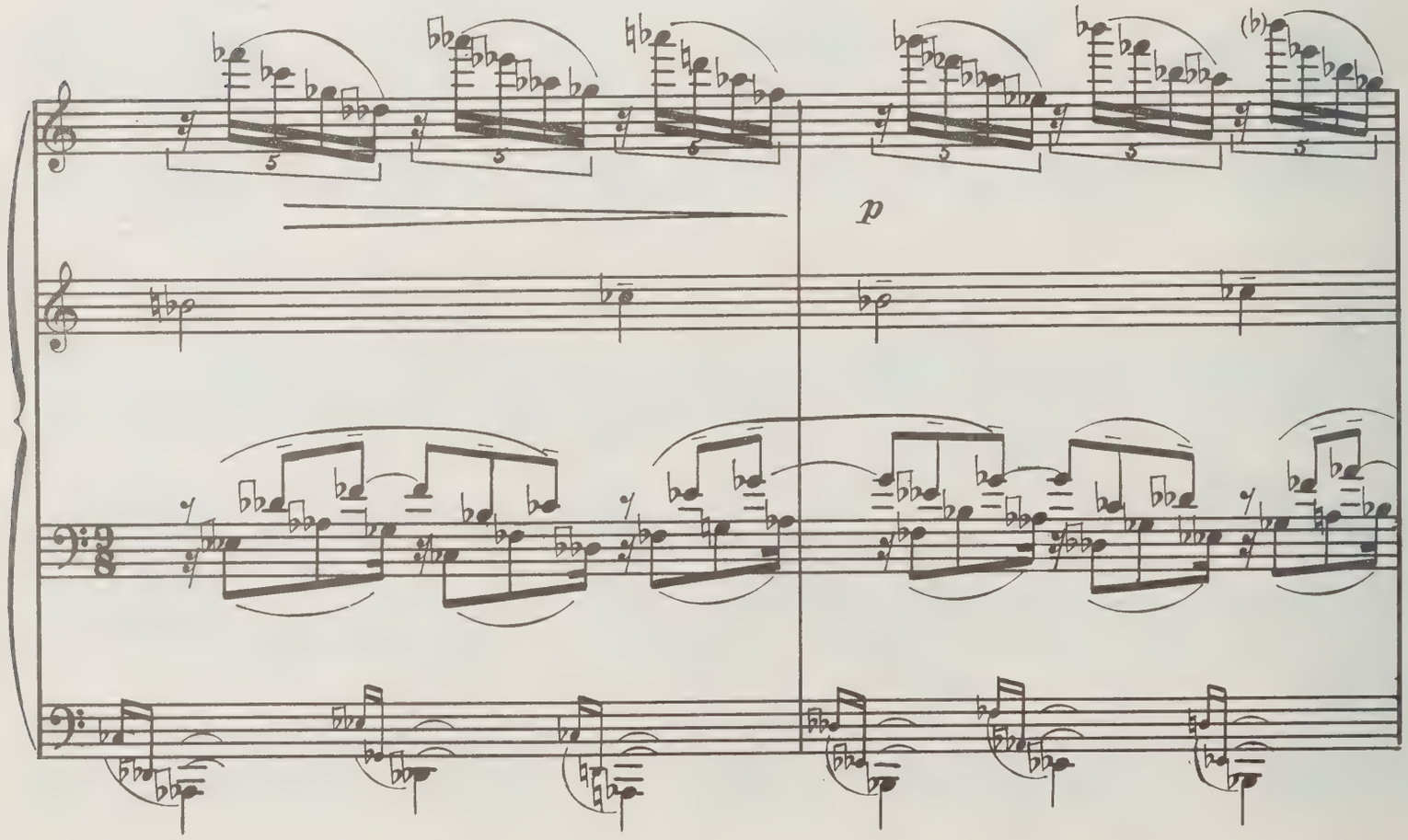

(entusiastico)
f

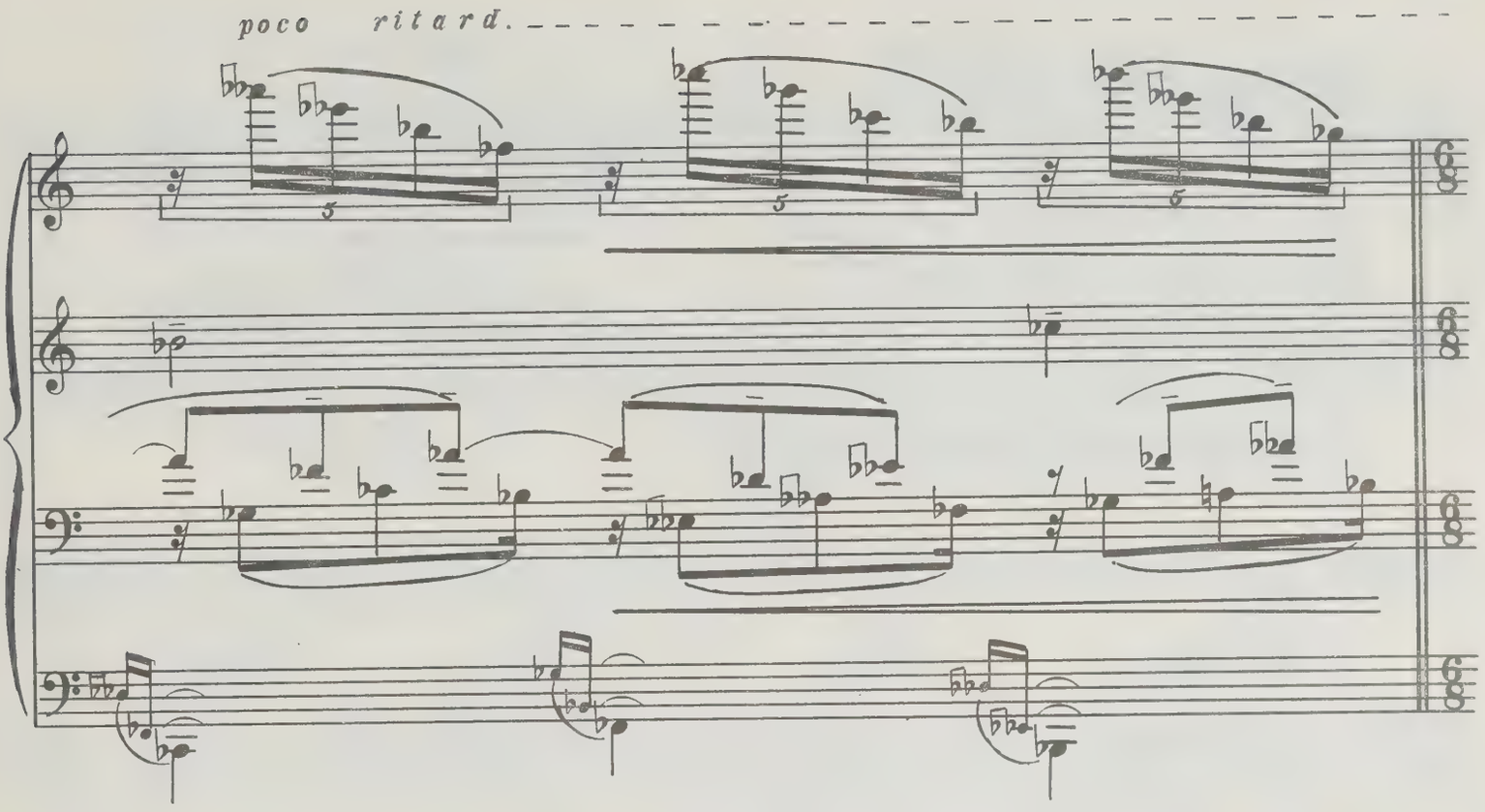


con anima

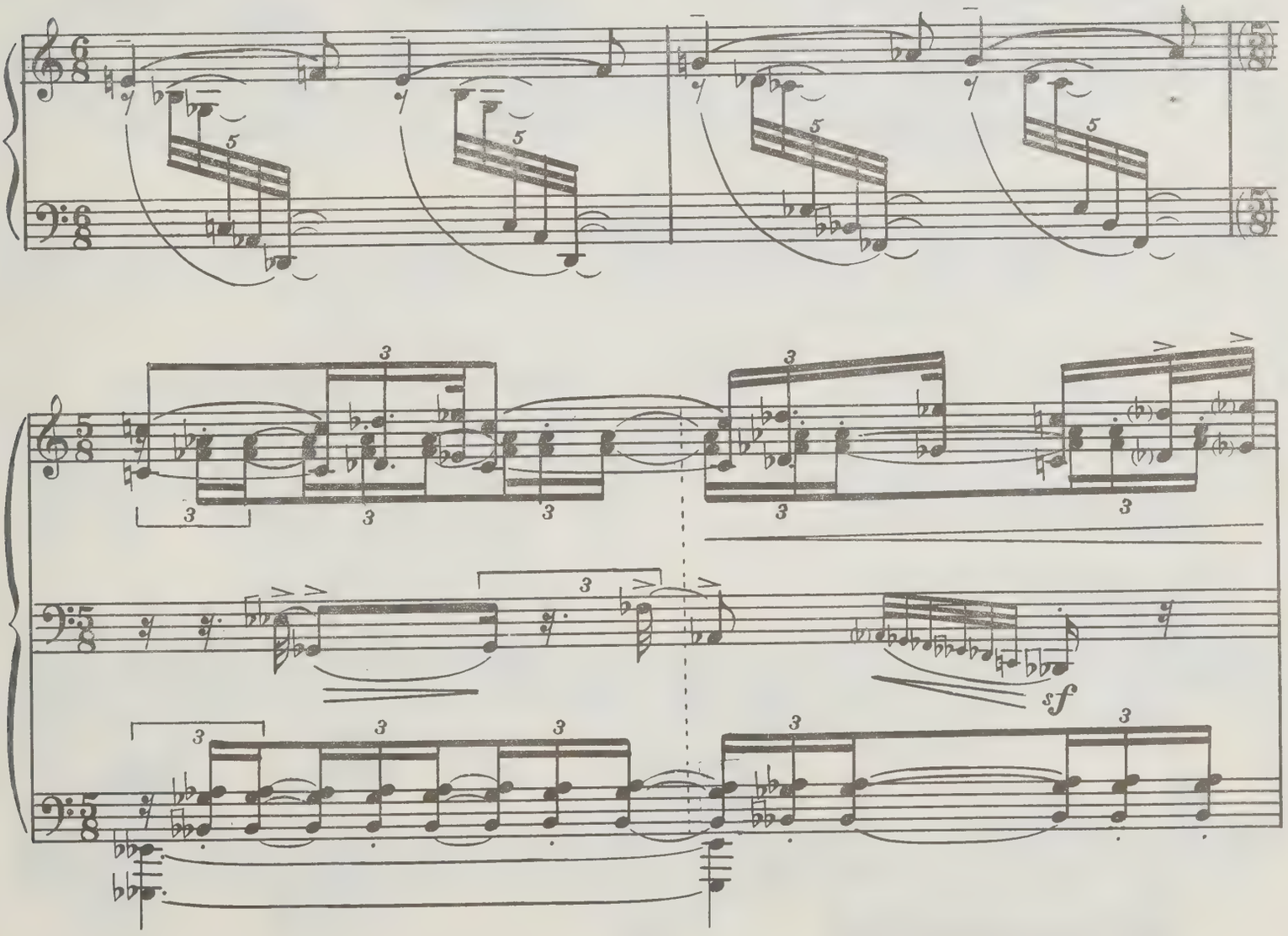


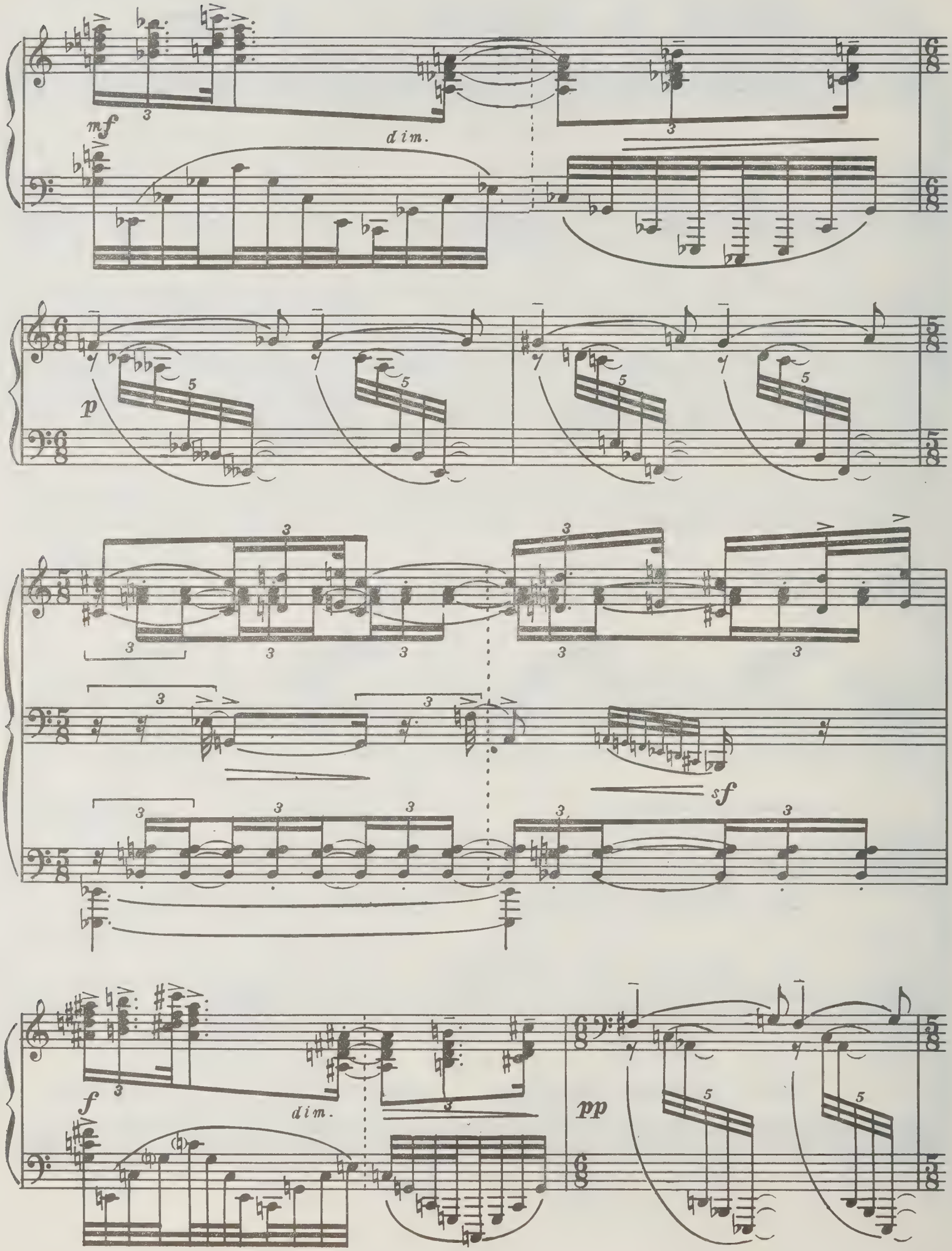

mf
mf
tr
tr
sf
sf

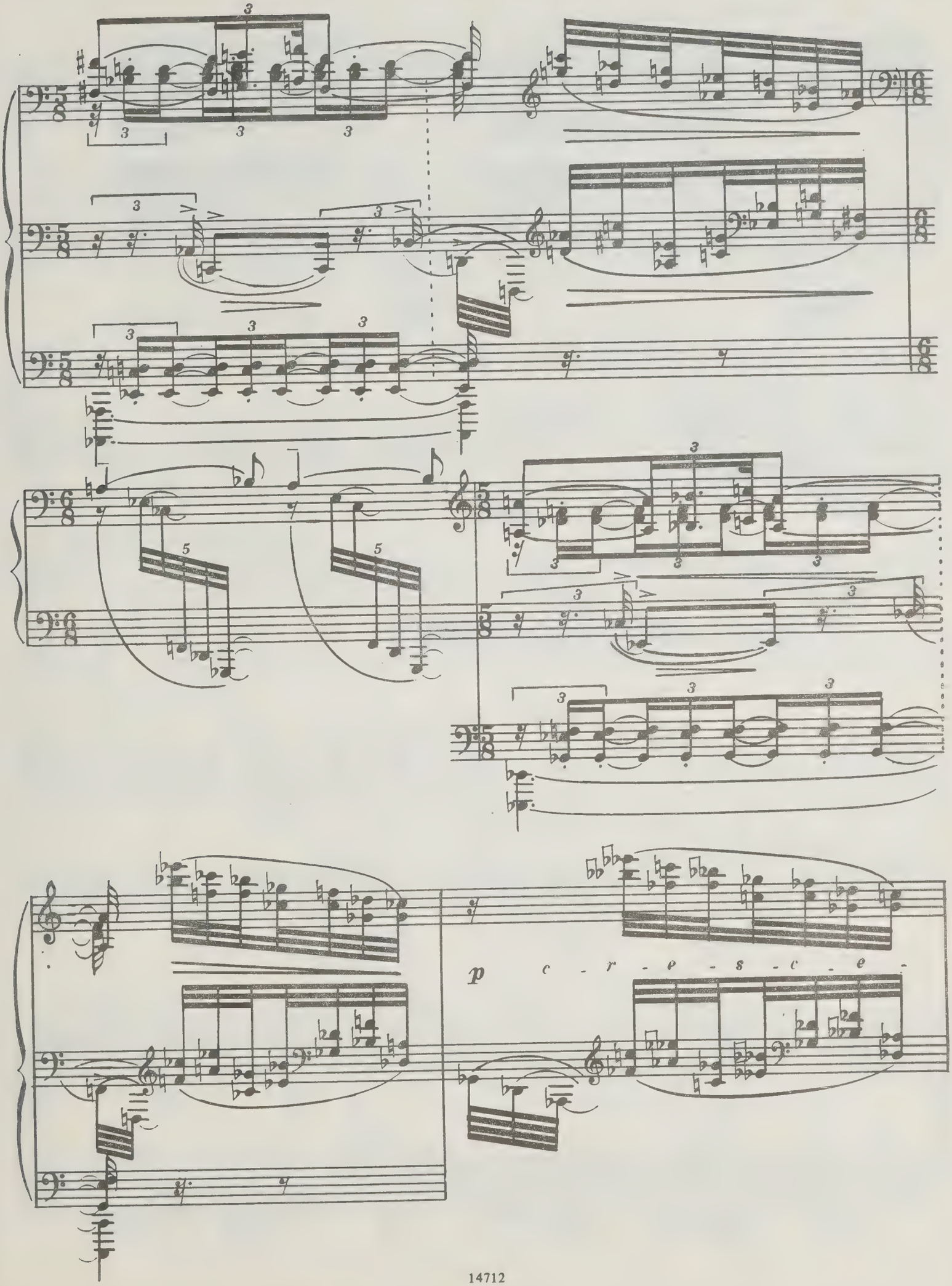

p
(b)

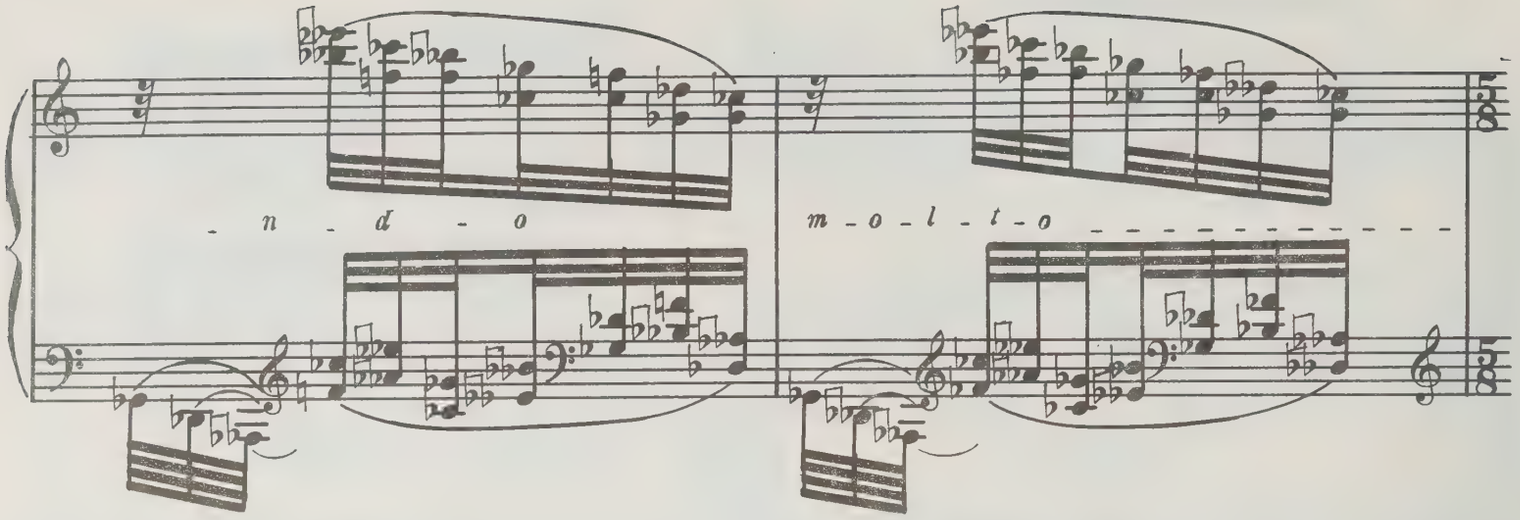


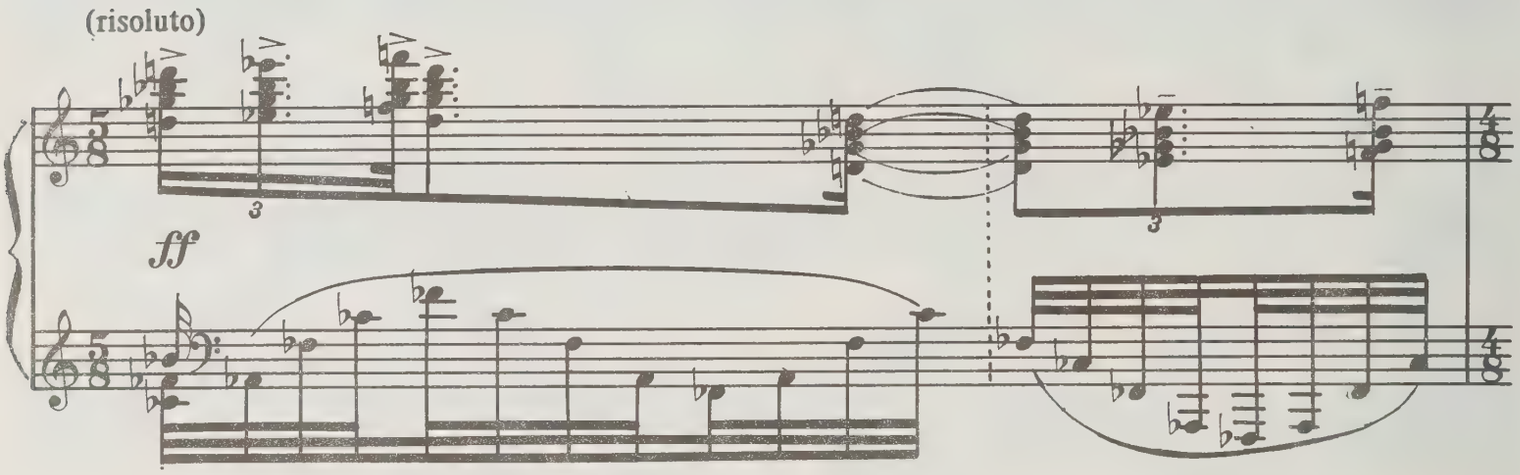
Tempo I (Allegro con impeto)

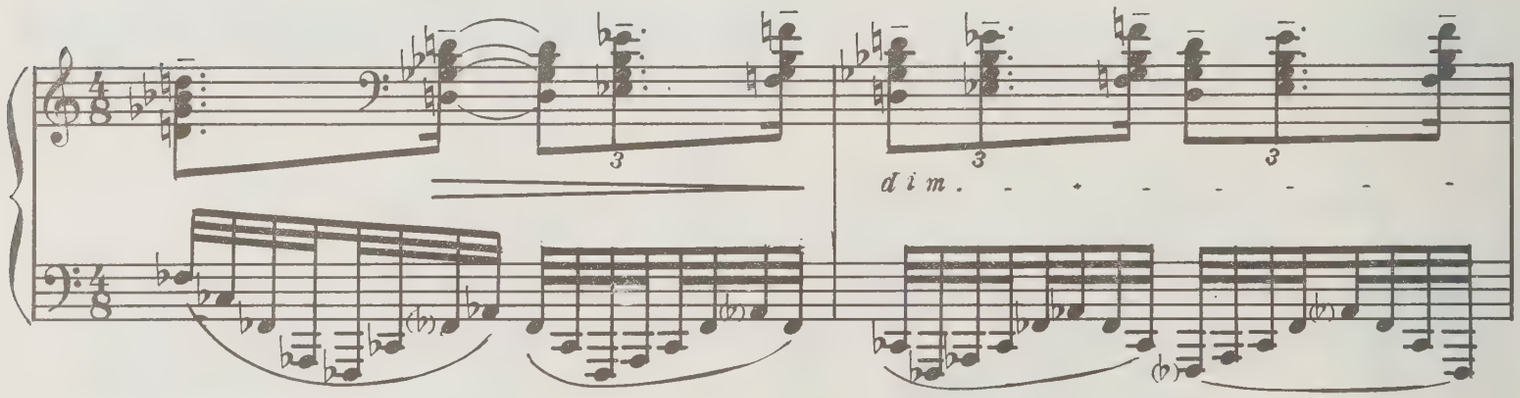


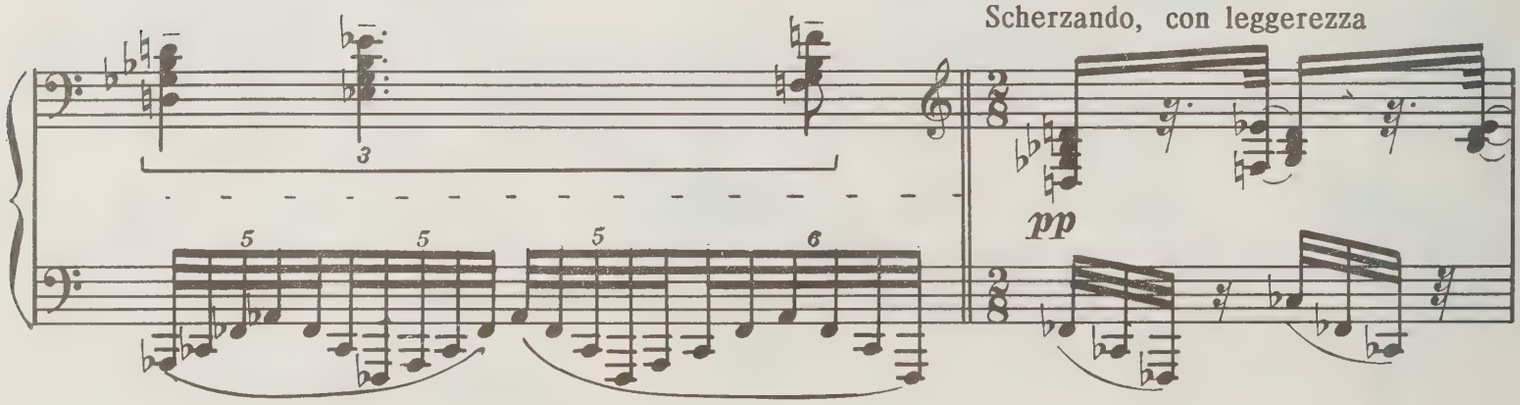

mf
dim.
p
sf
f
dim.
pp

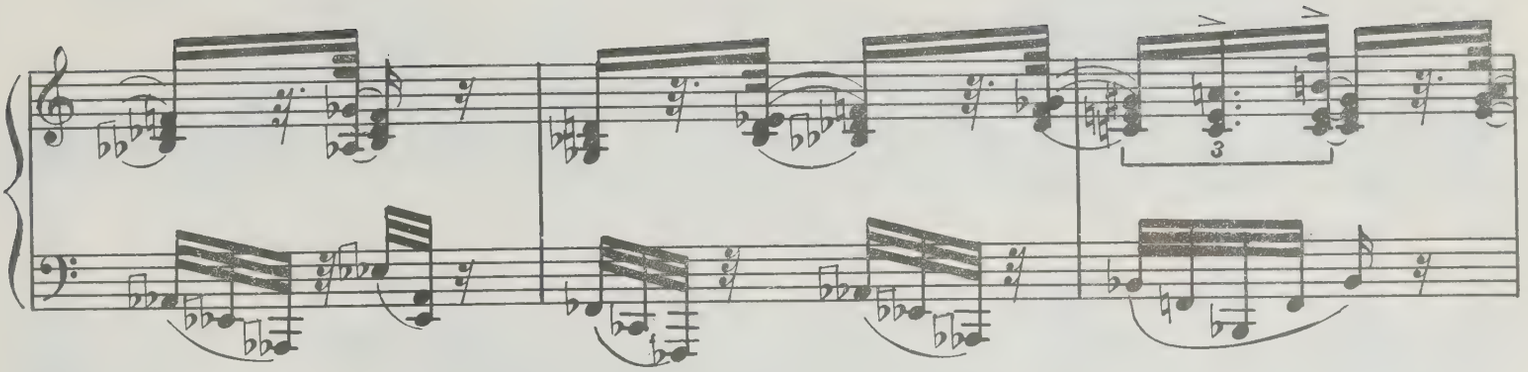

p c - r - e - s - c - e -

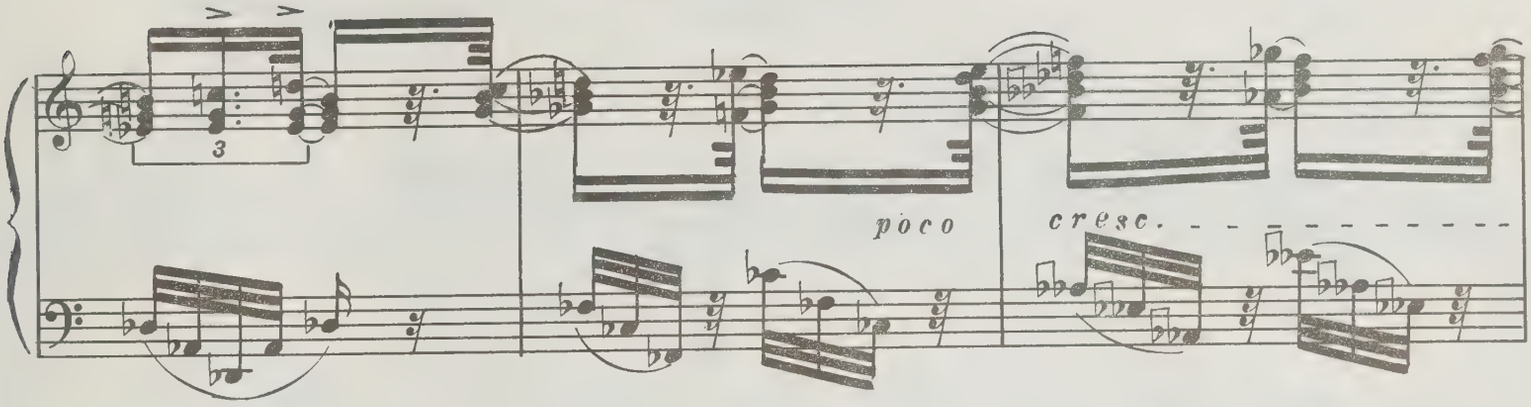

- n - d - o
m - o - l - t - o


(risoluto)
ff

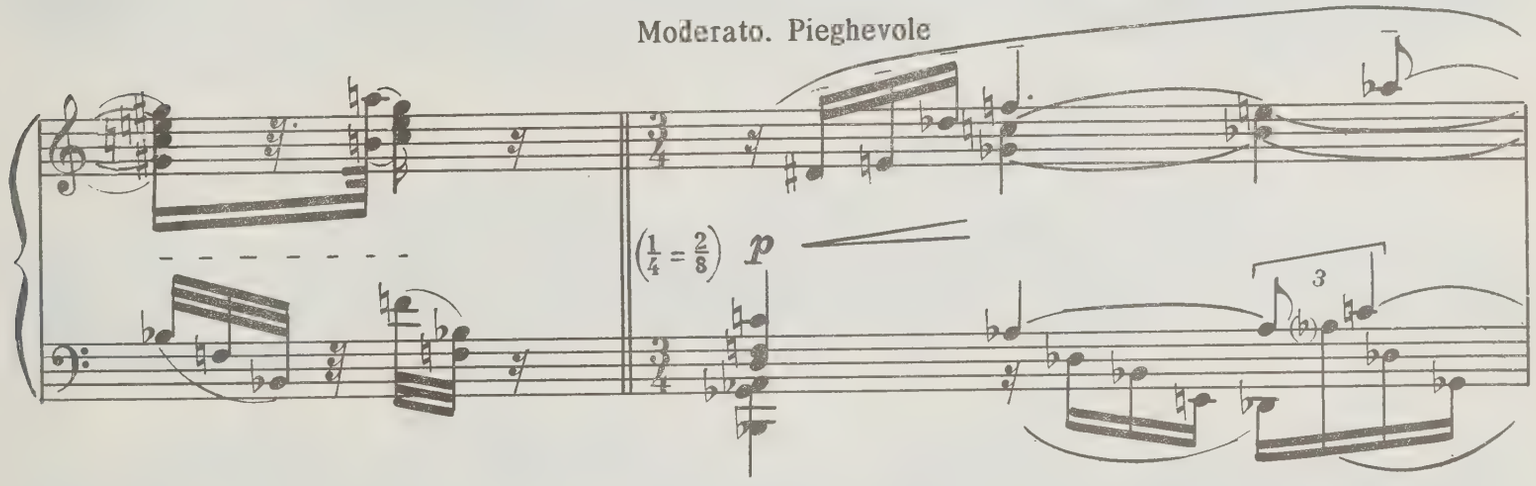

dim.

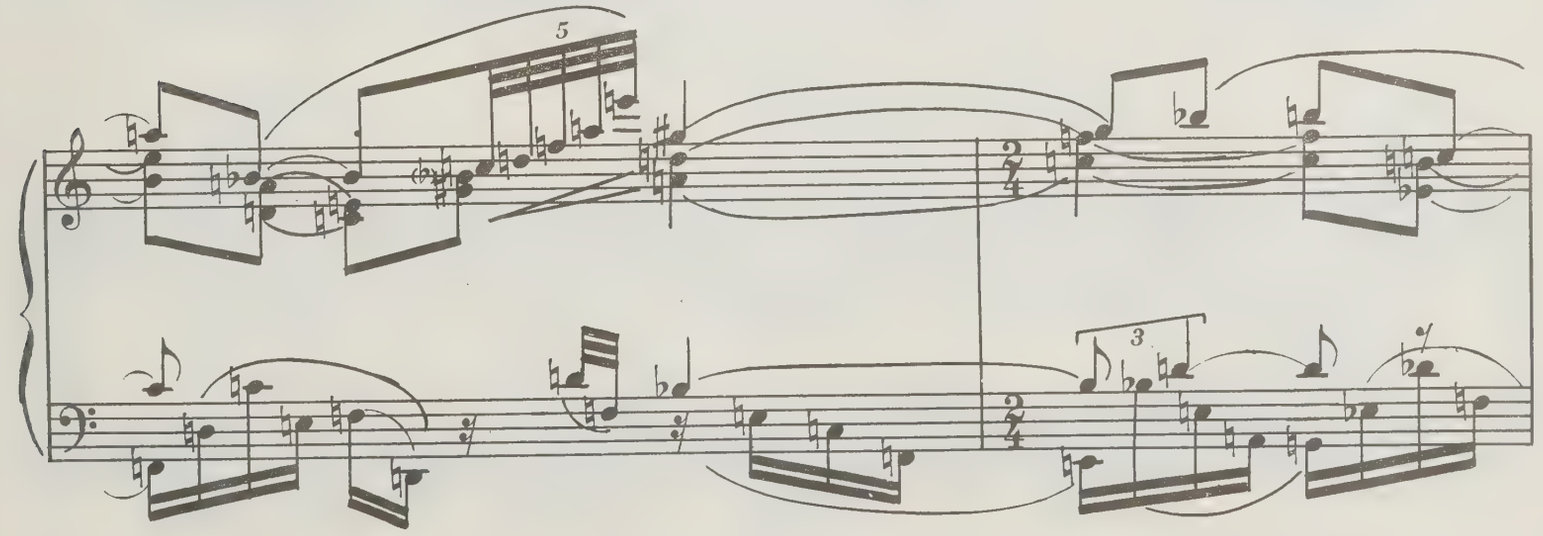

Scherzando, con leggerezza
pp

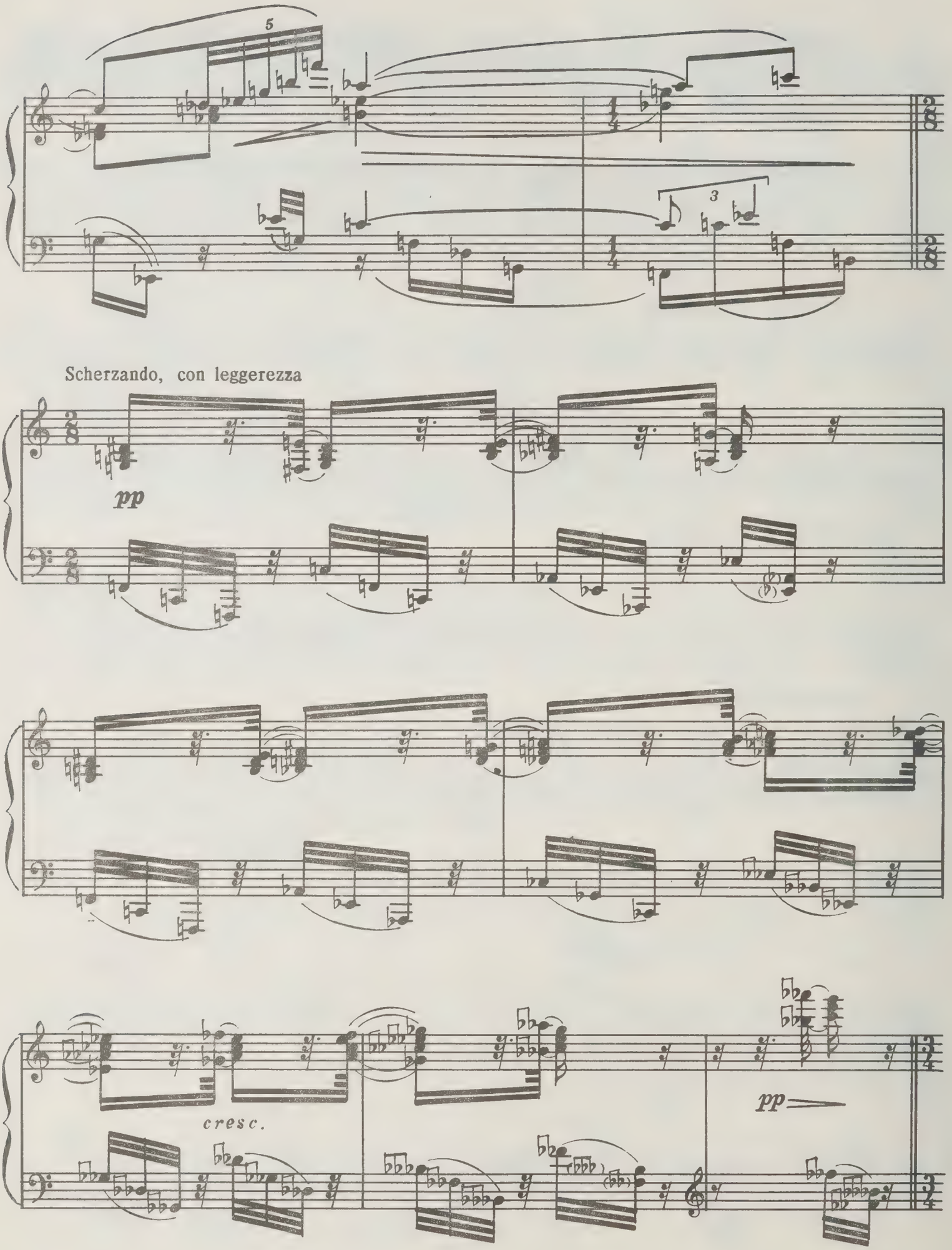




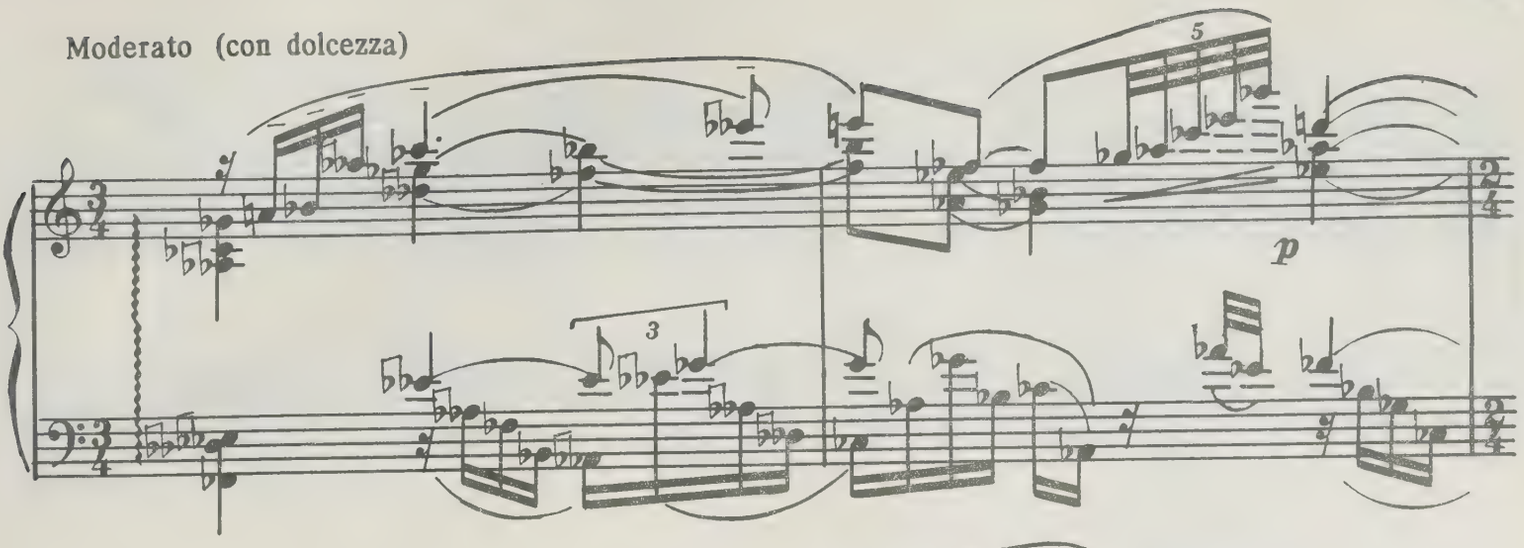
Moderato. Pieghevole

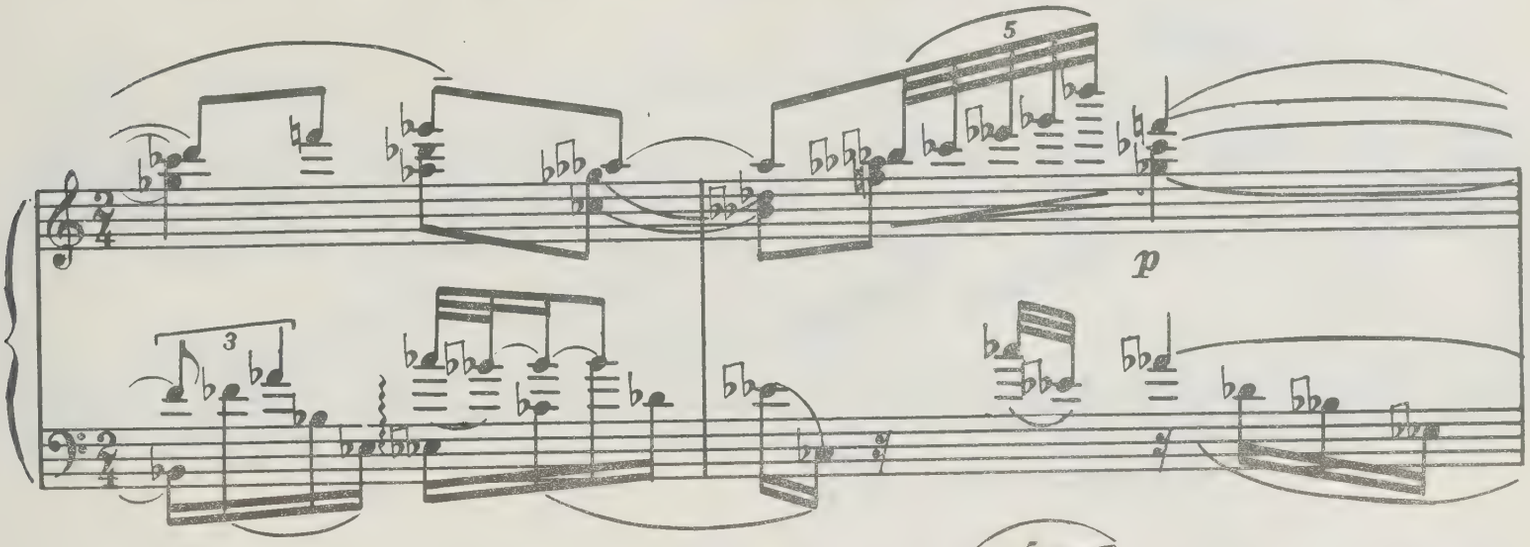


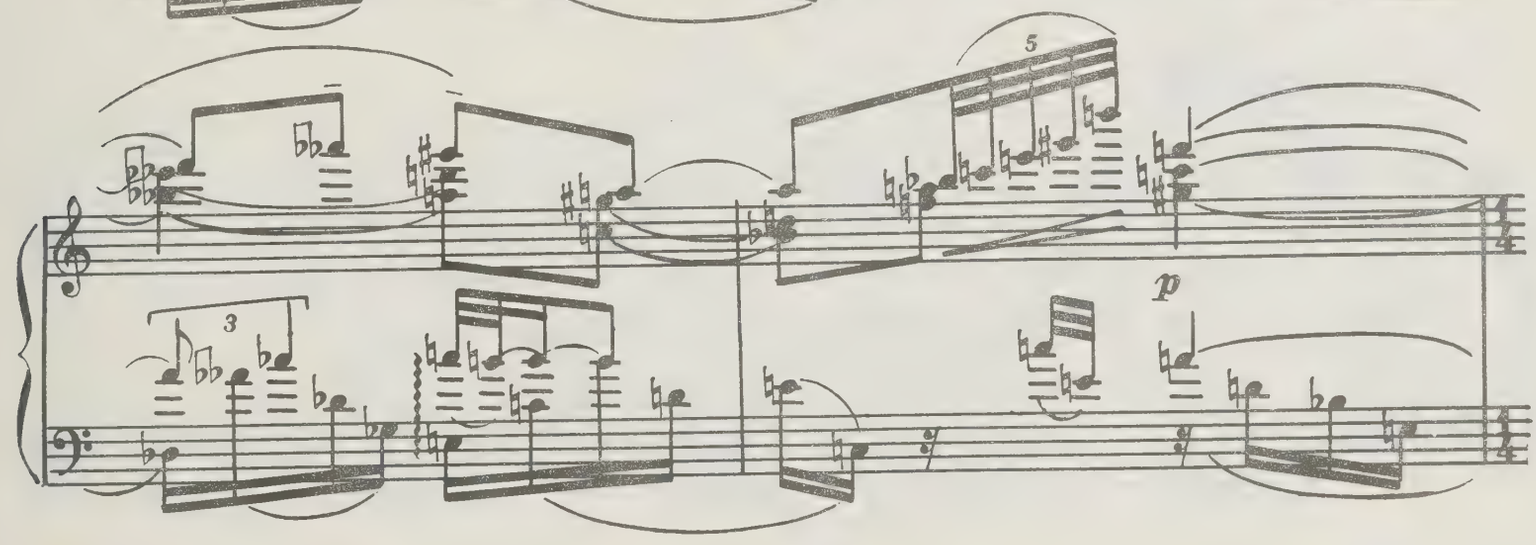



5
3
Scherzando, con leggerezza
pp
cresc.
pp

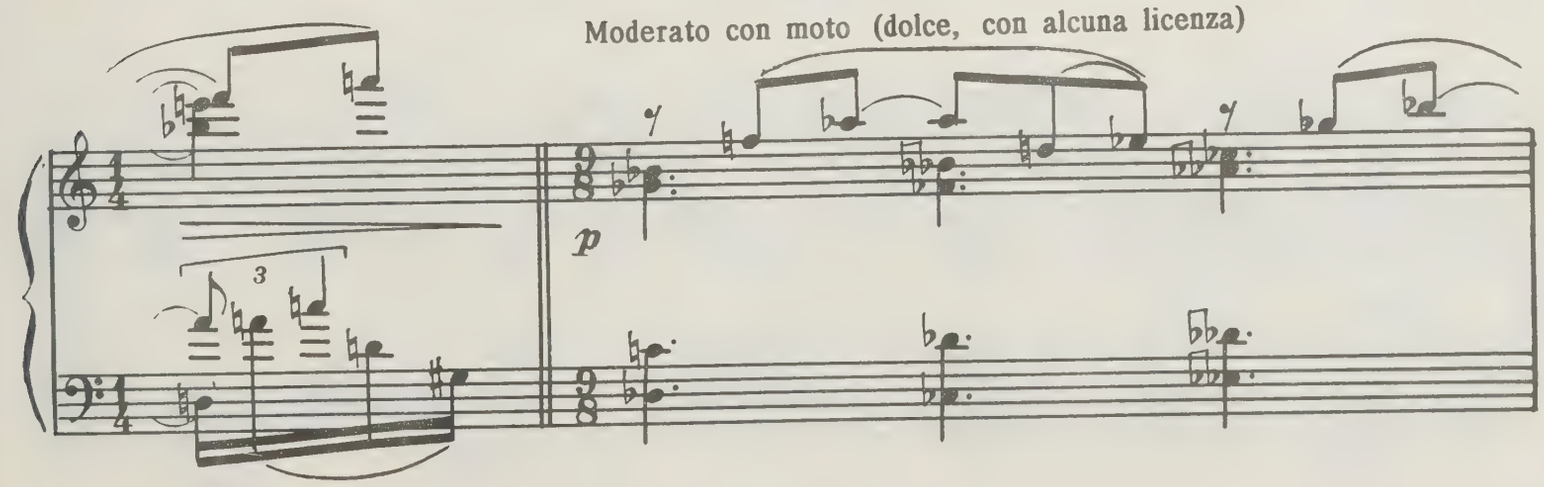
Moderato (con dolcezza)

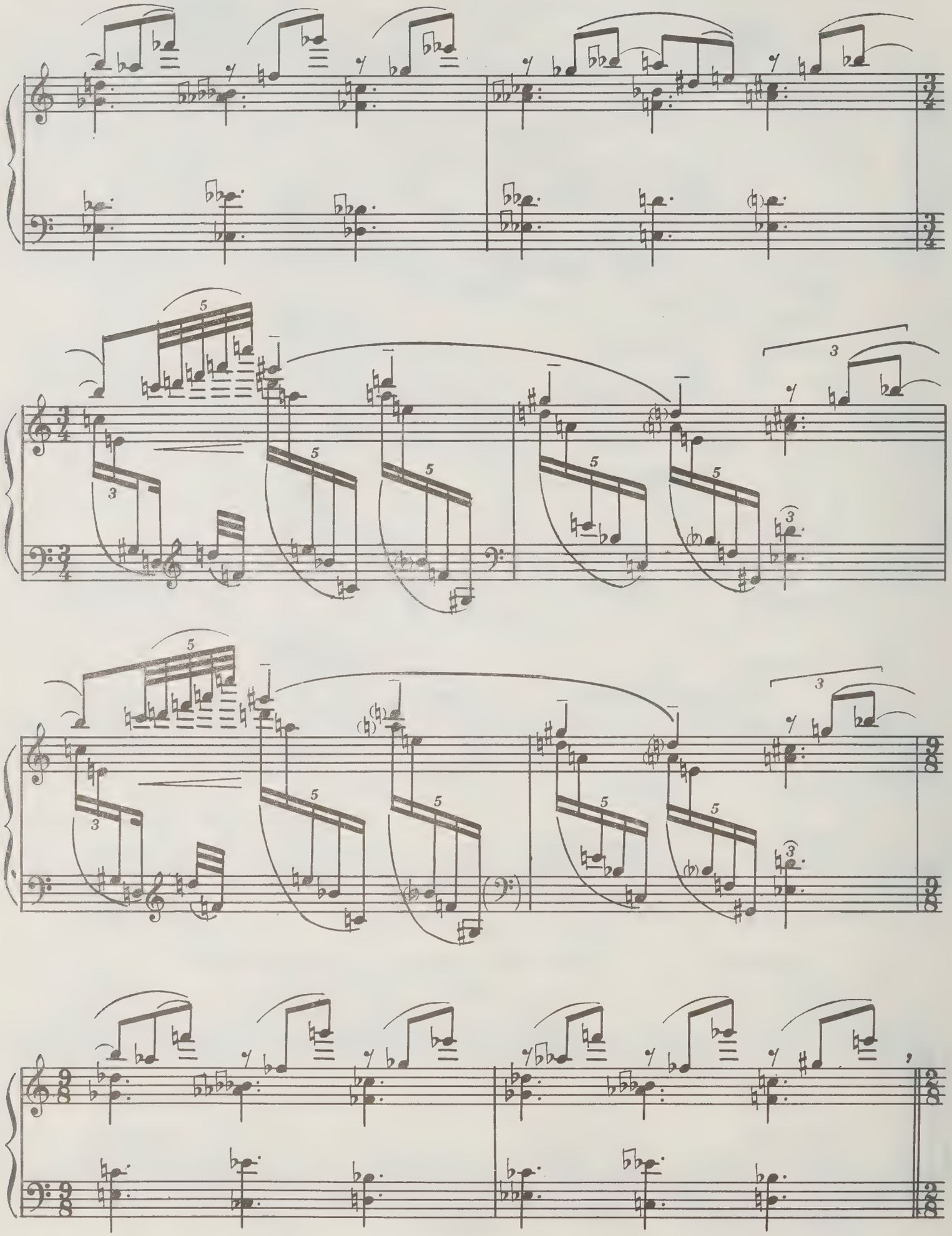


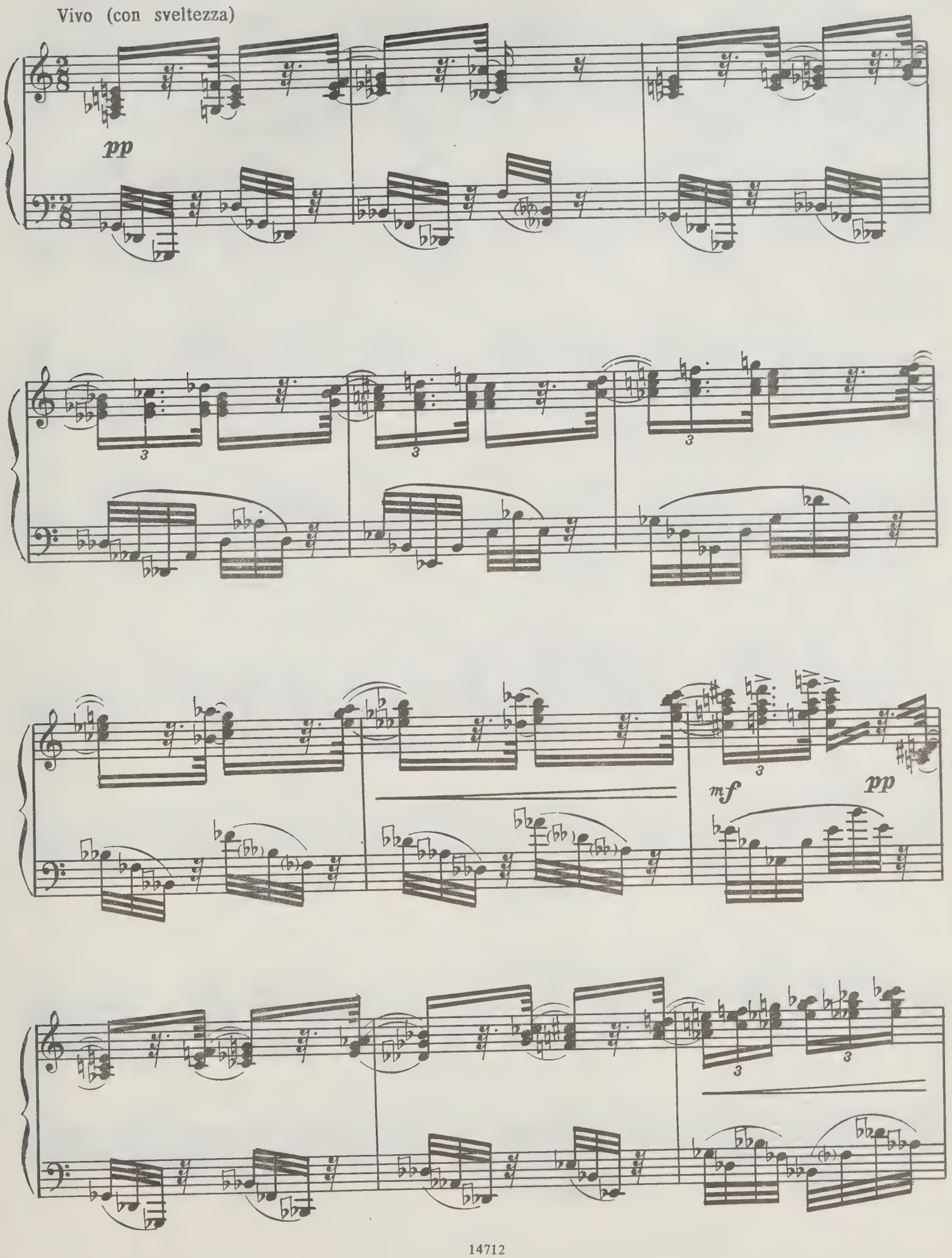


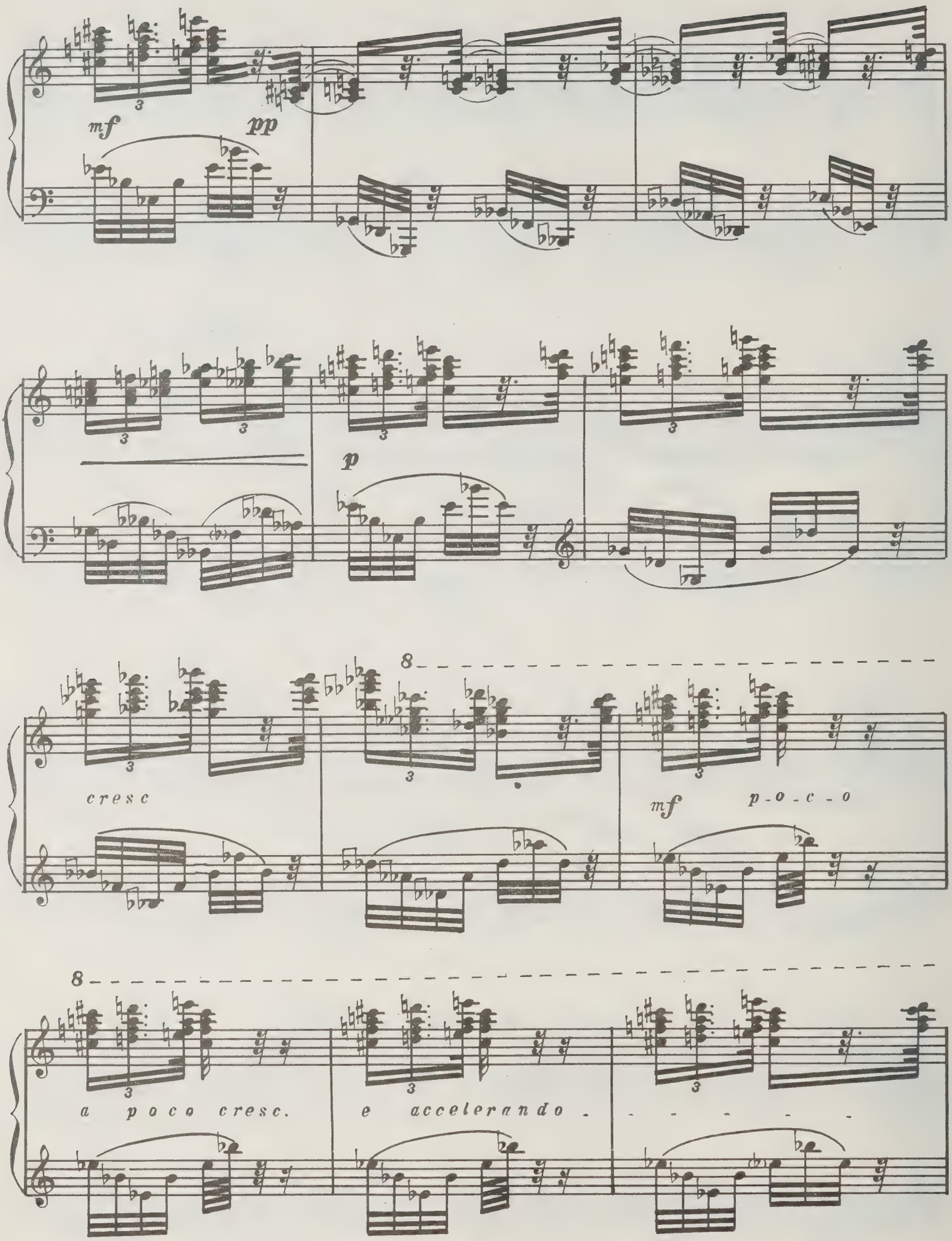


Moderato con moto (dolce, con alcuna licenza)

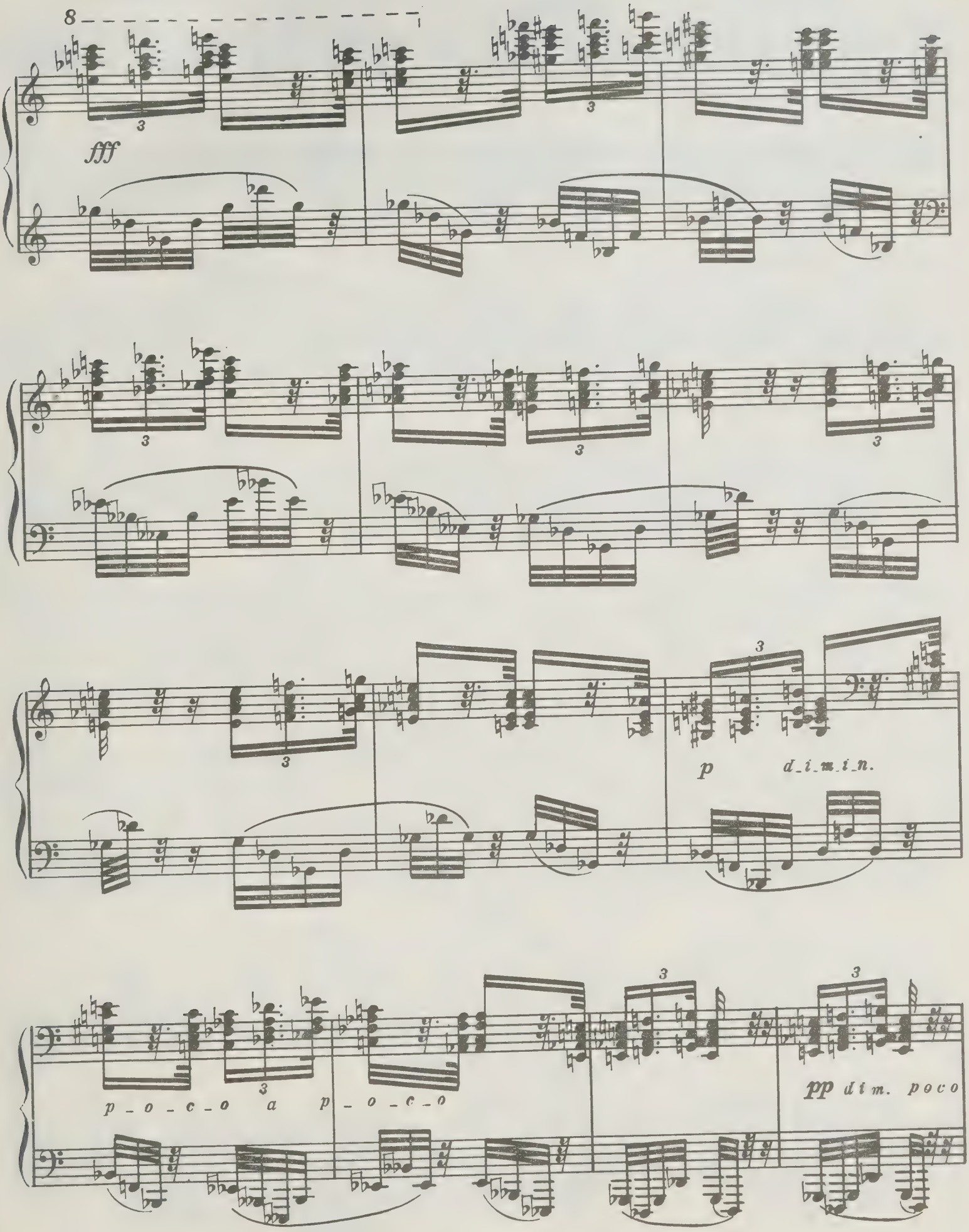


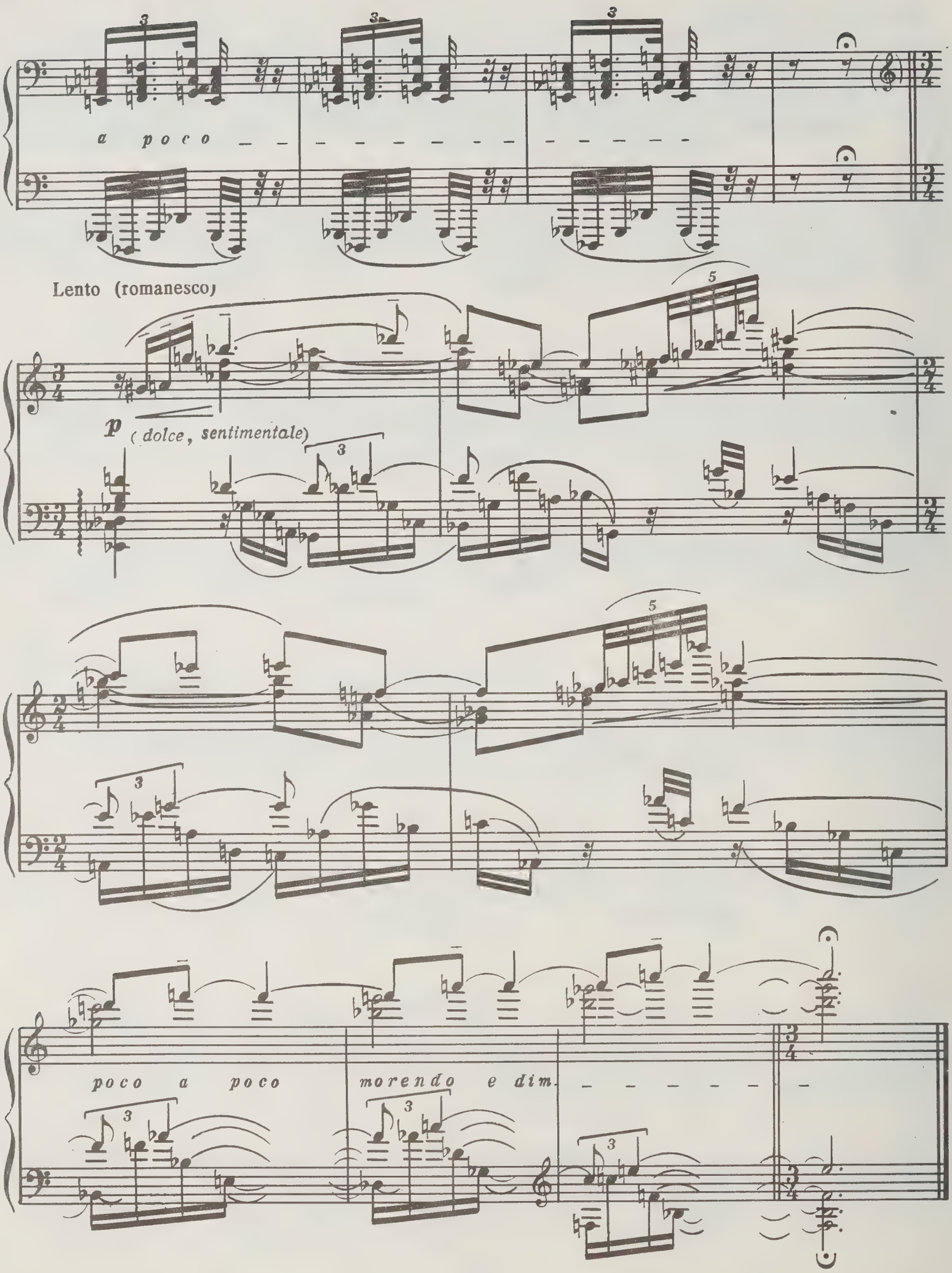



Vivo (con sveltezza)
pp
mf
pp


mf
pp
p
cresc
mf
p - o - c - o
a poco cresc.
e accelerando

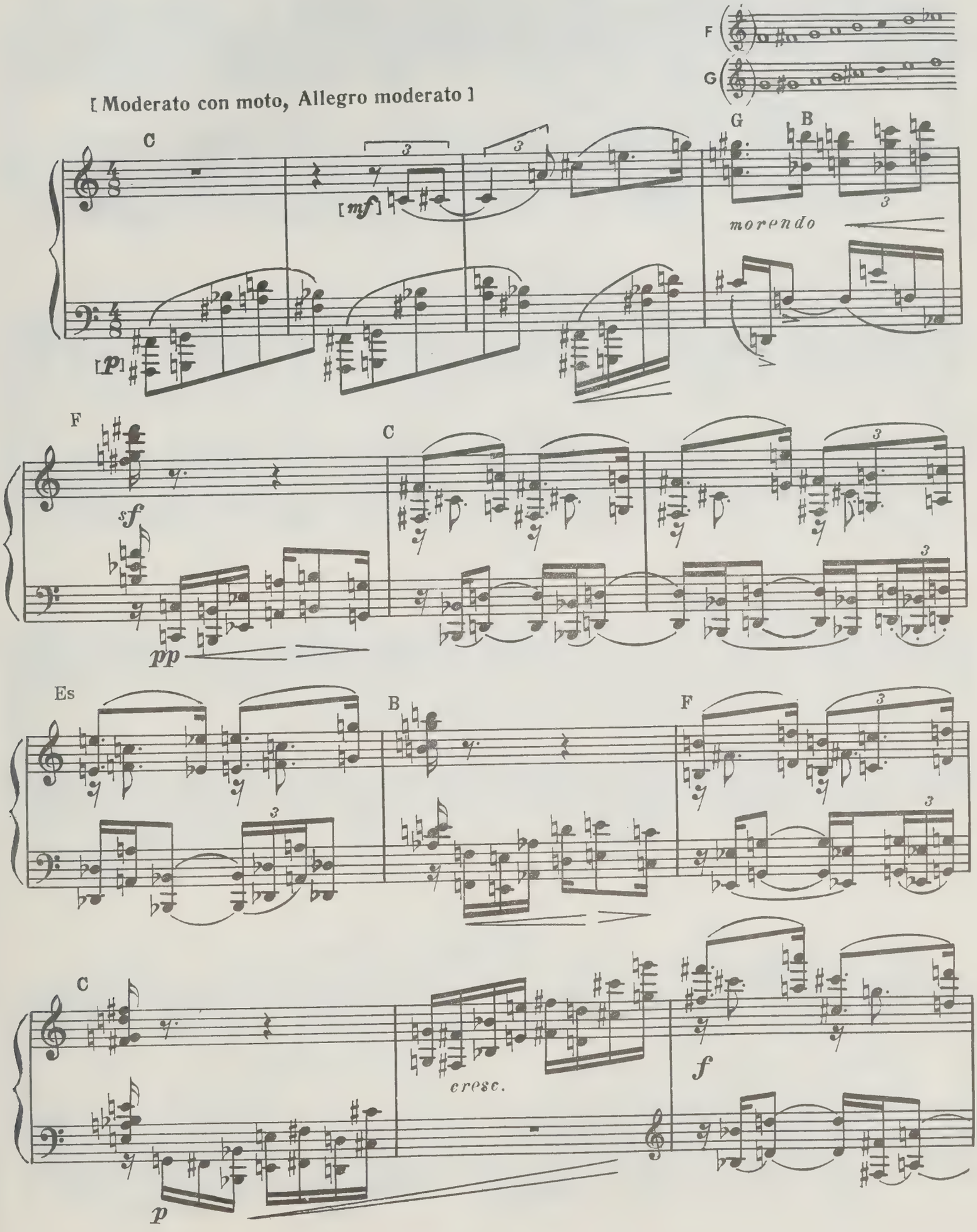
Presto con fuoco

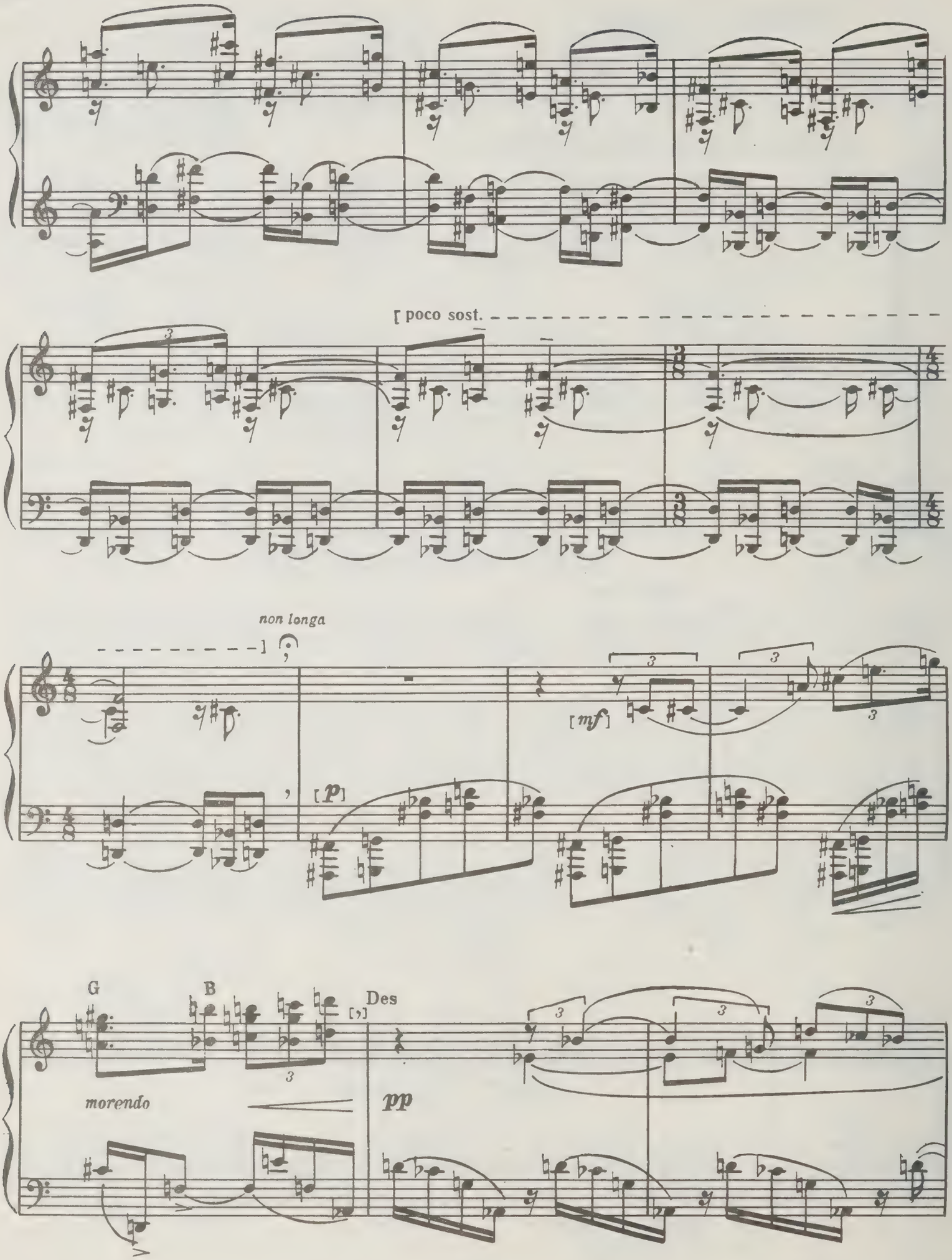


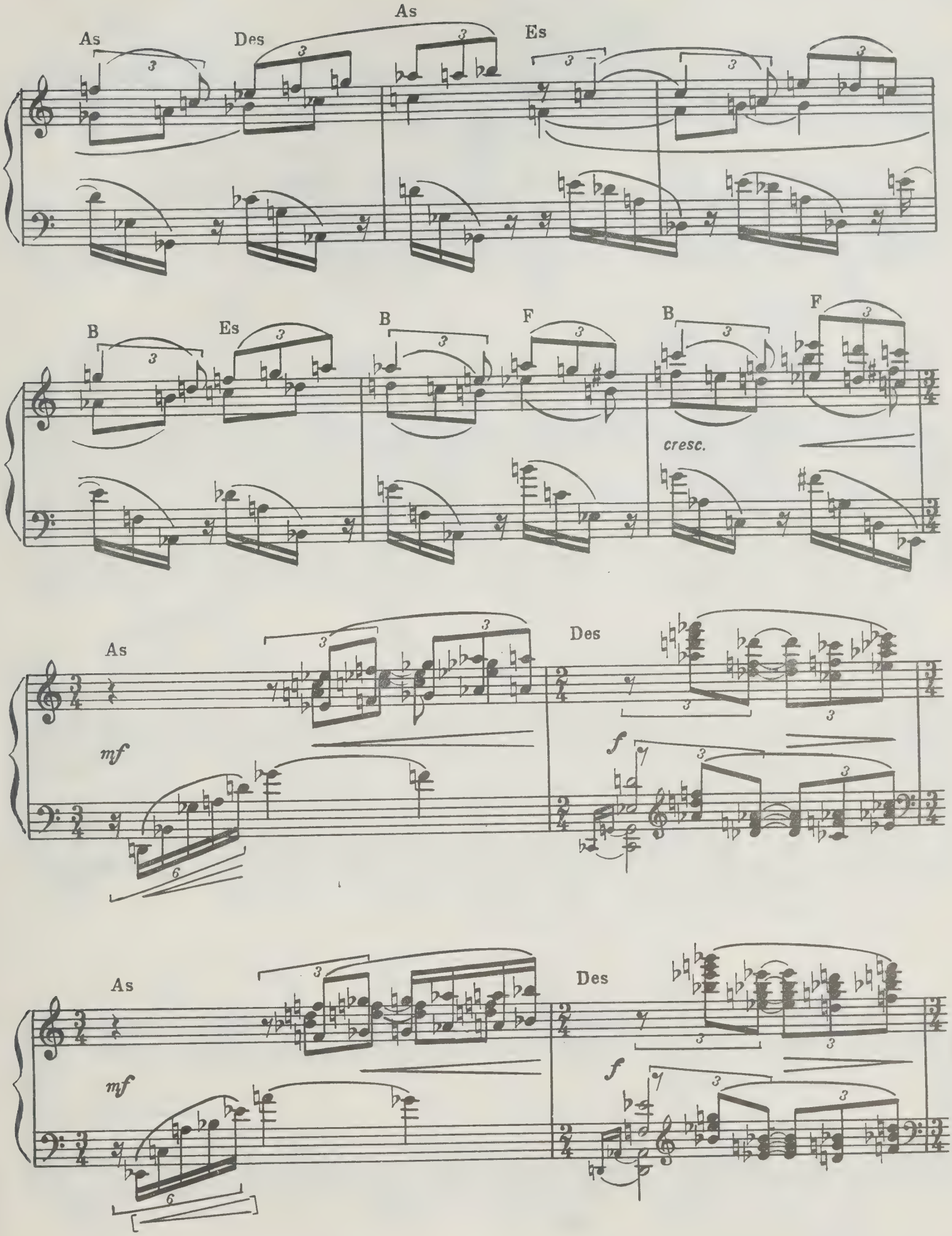

a poco
Lento (romanesco)
p (dolce, sentimentale)
poco a poco morendo e dim.

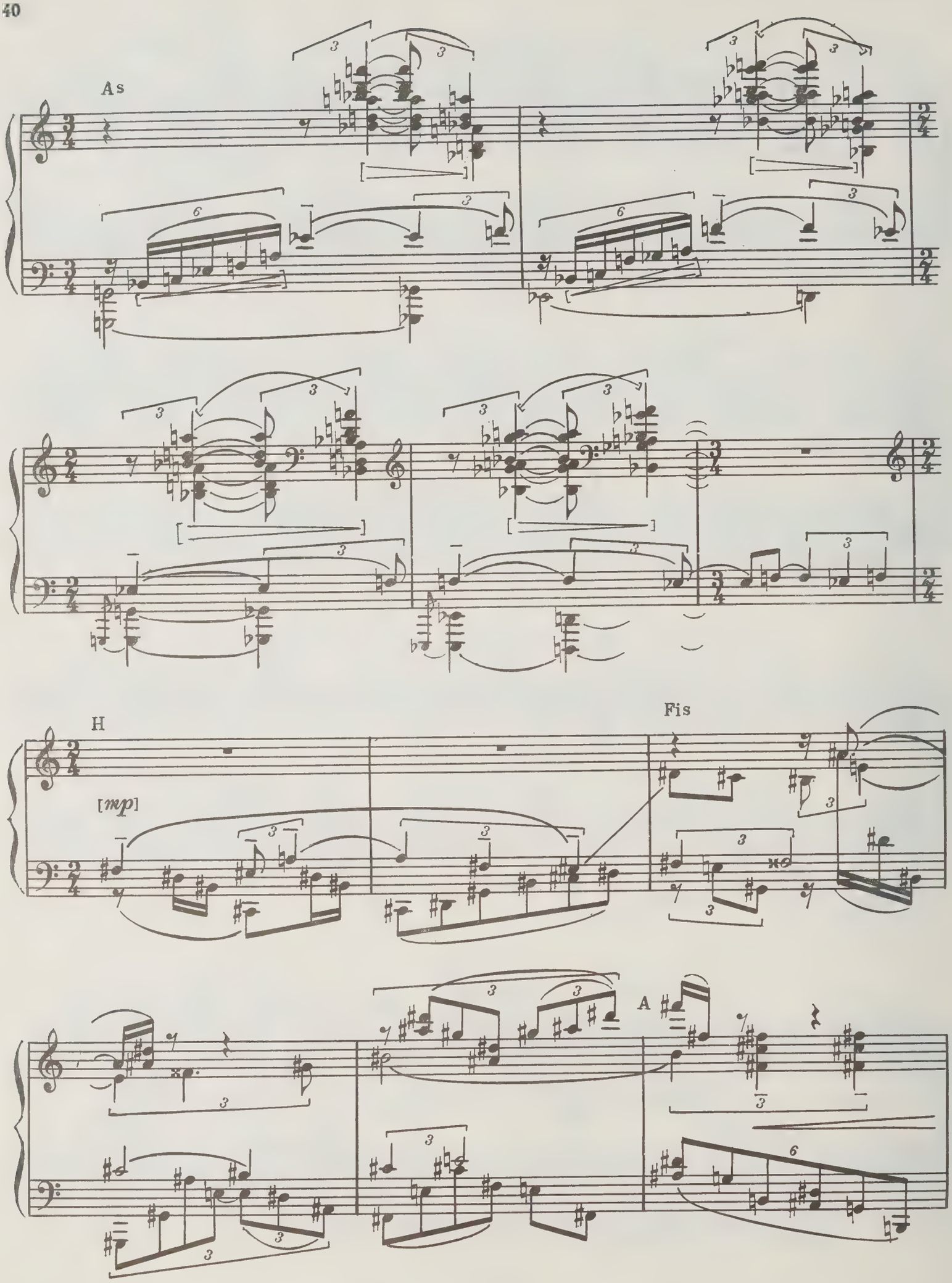
ВТОРАЯ СОНАТА

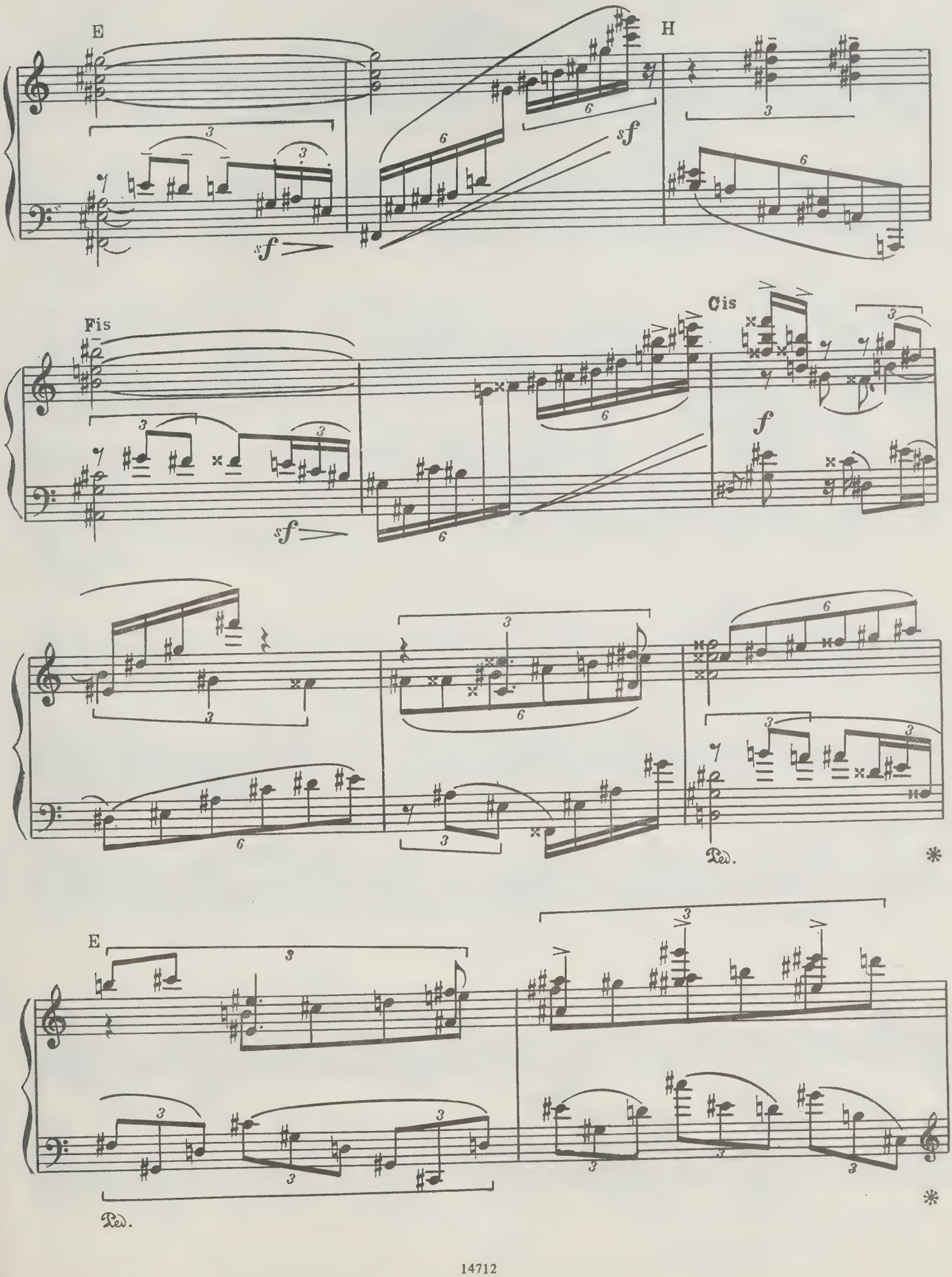
SECOND SONATA

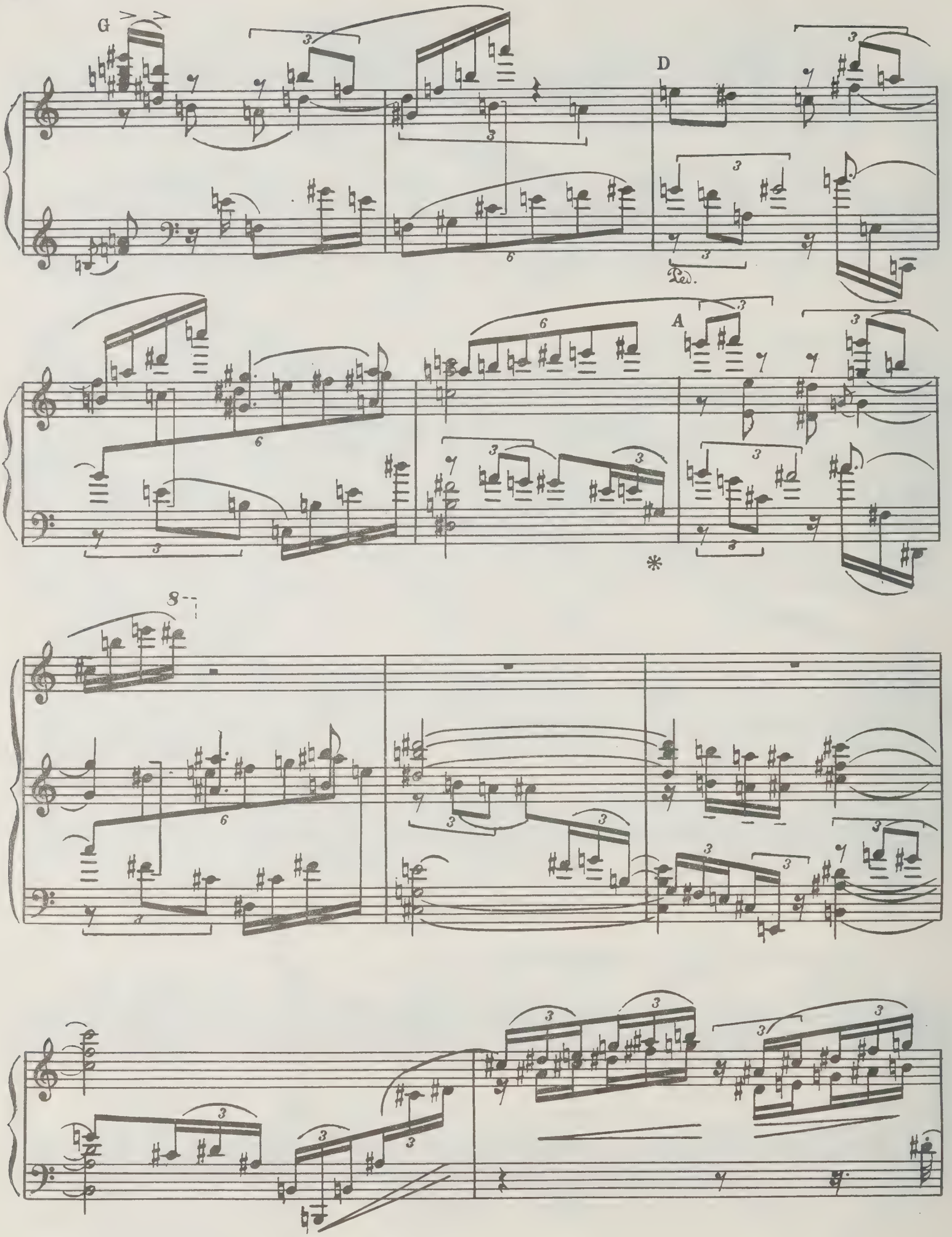


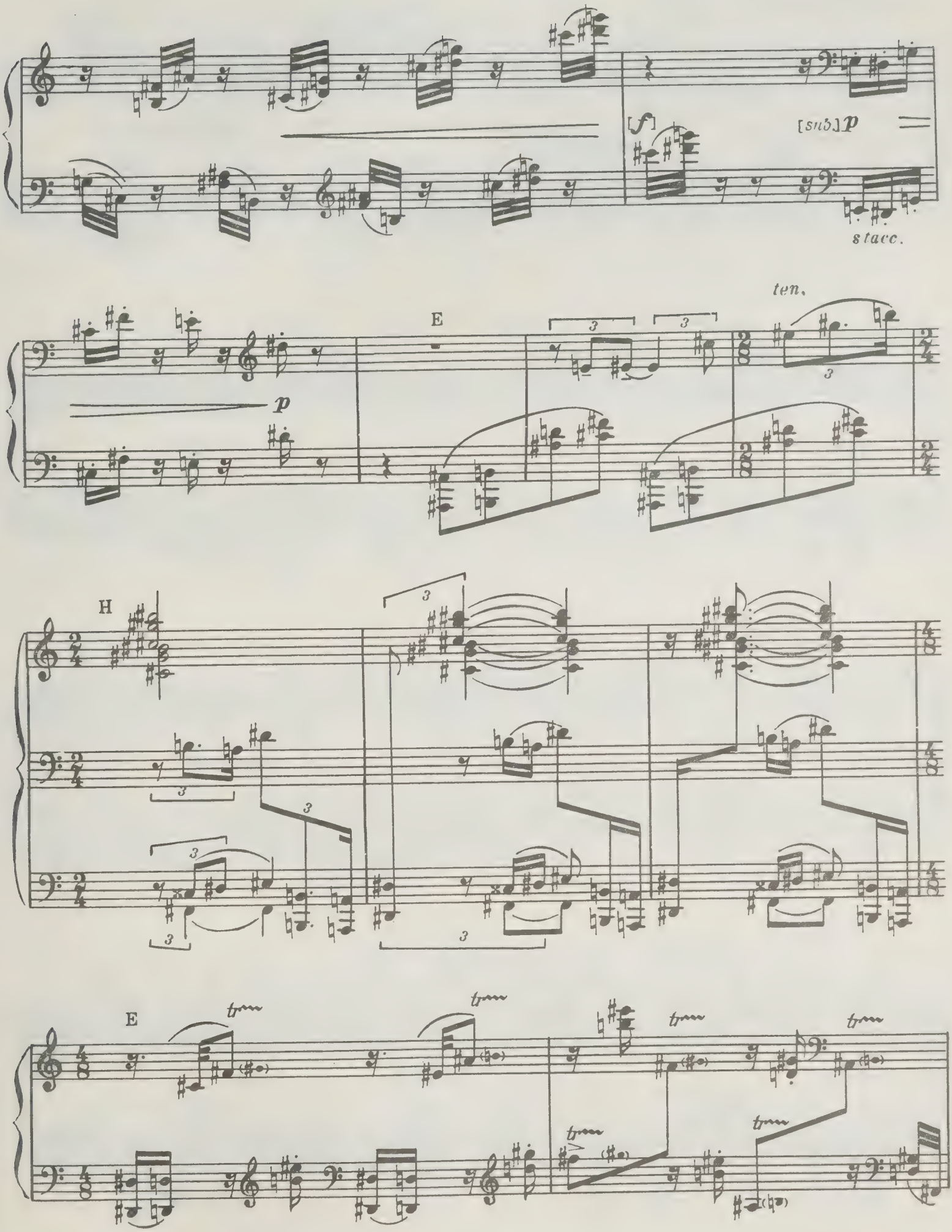

[poco sost.
non longa
[mf]
[p]
G
B
Des
morendo
pp

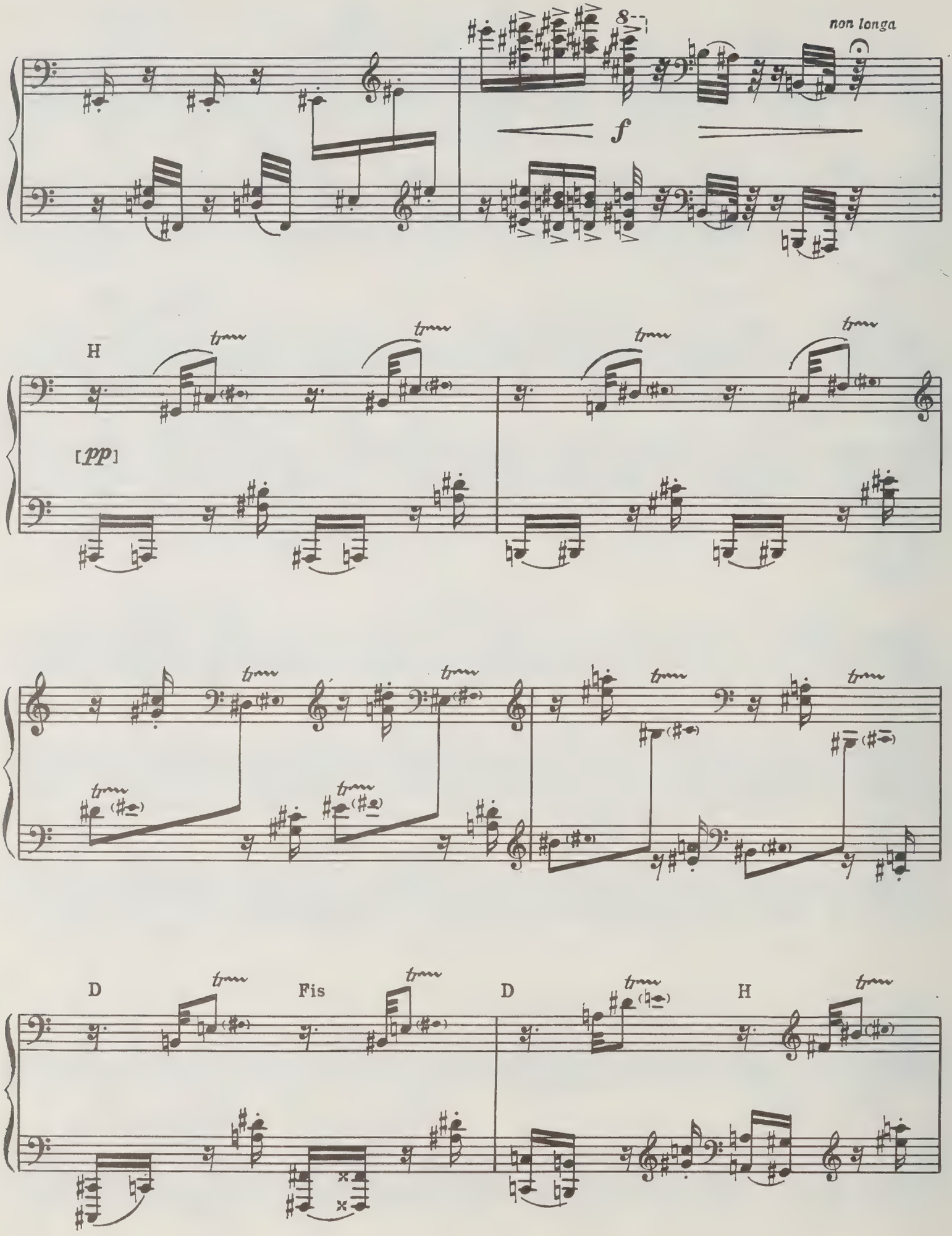

As
Des
As
Es
B
Es
B
F
B
F
cresc.
As
Des
mf
f
As
Des
mf
f

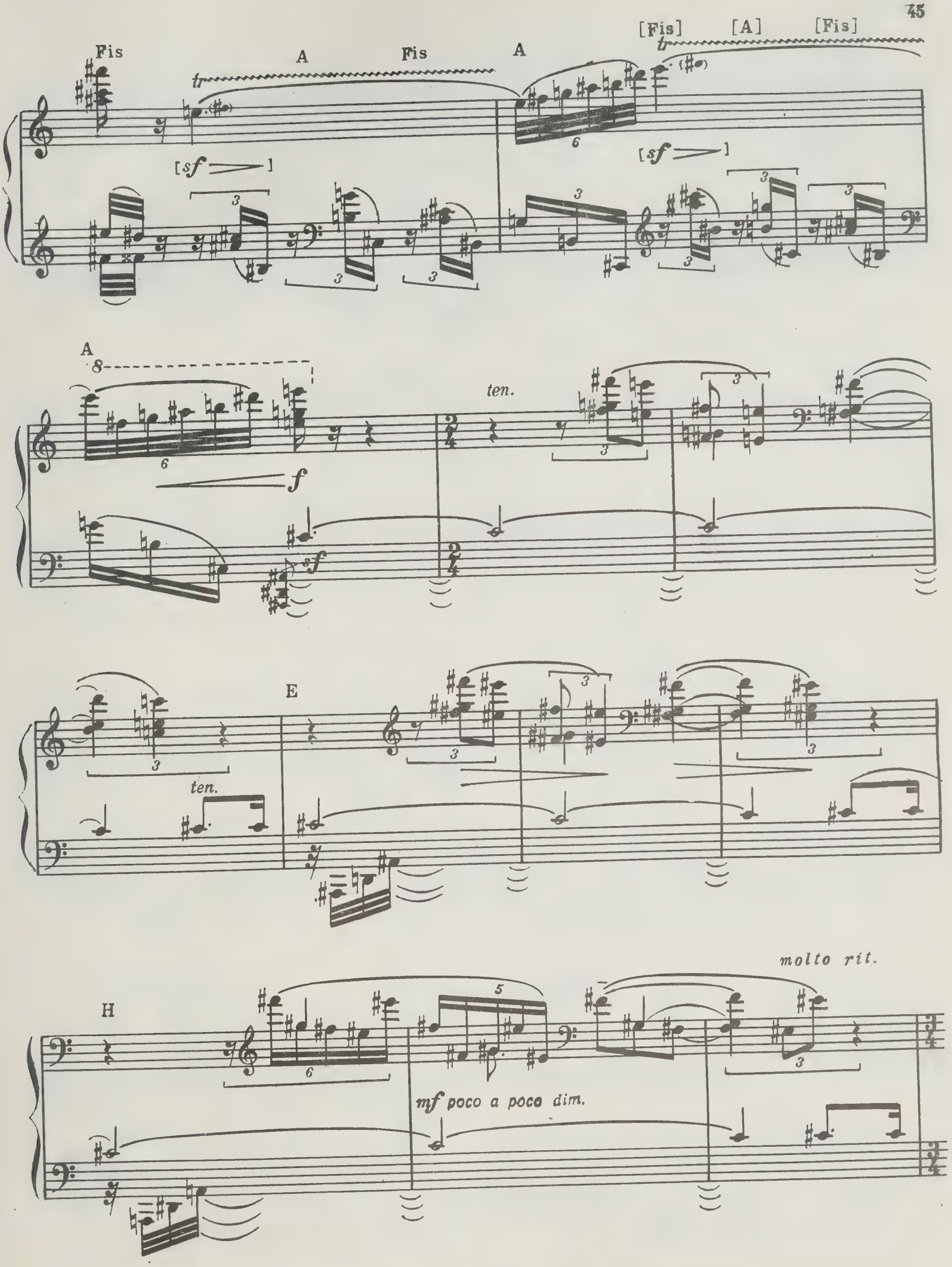

As
H
[mp]
Fis
A

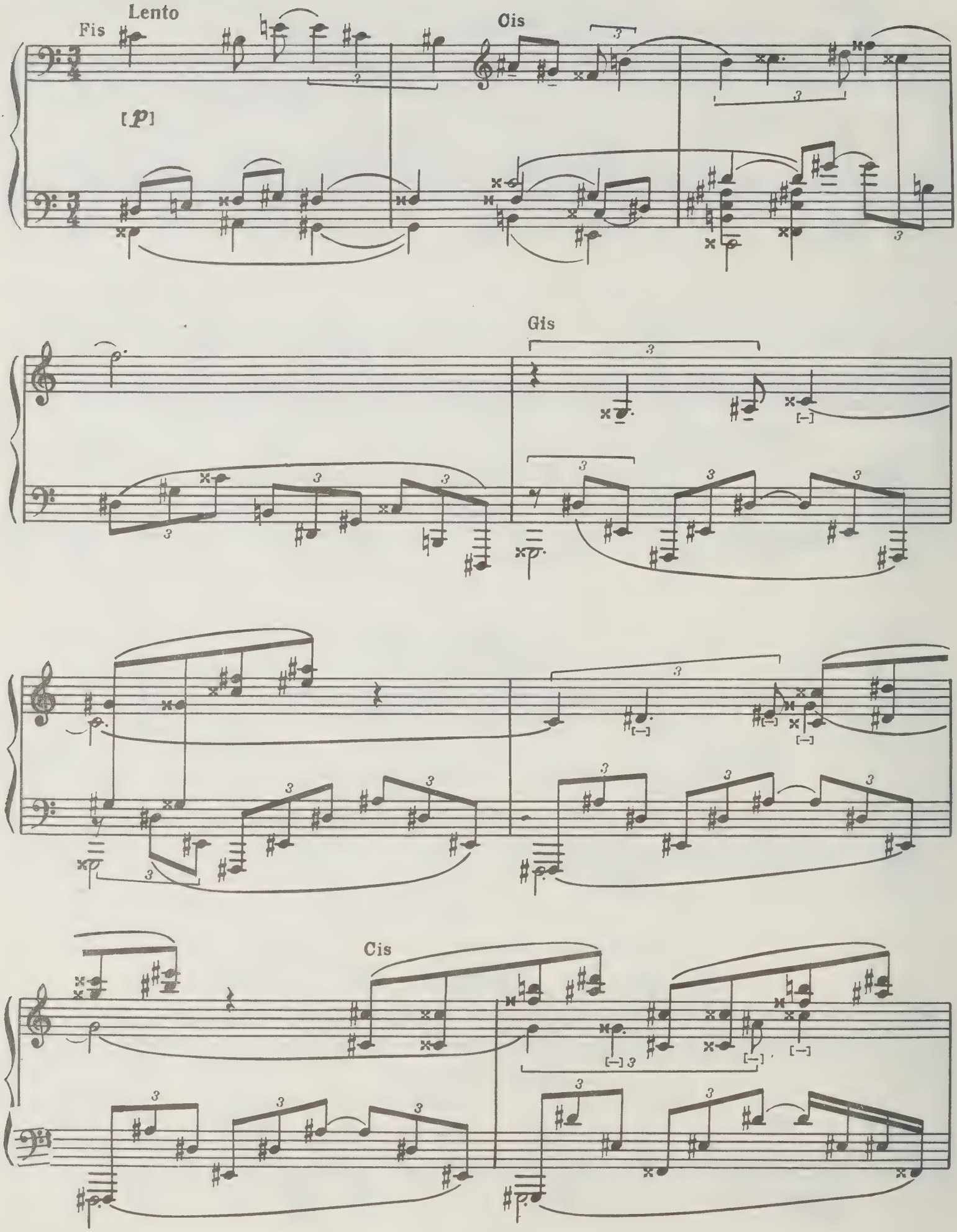

E
H
Fis
Cis
Ped.
E
Ped.

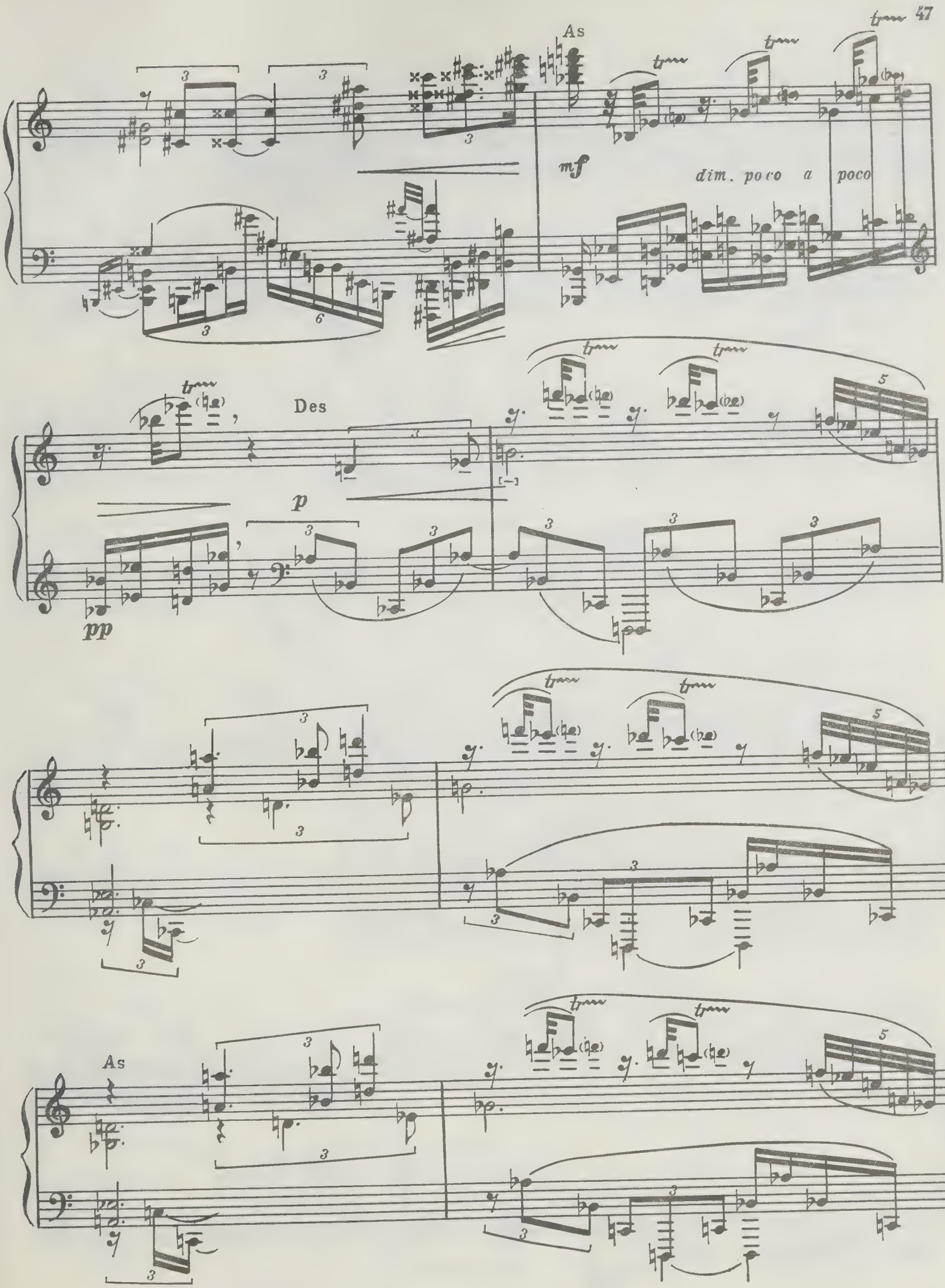

G
D
A
8
Ped.
*

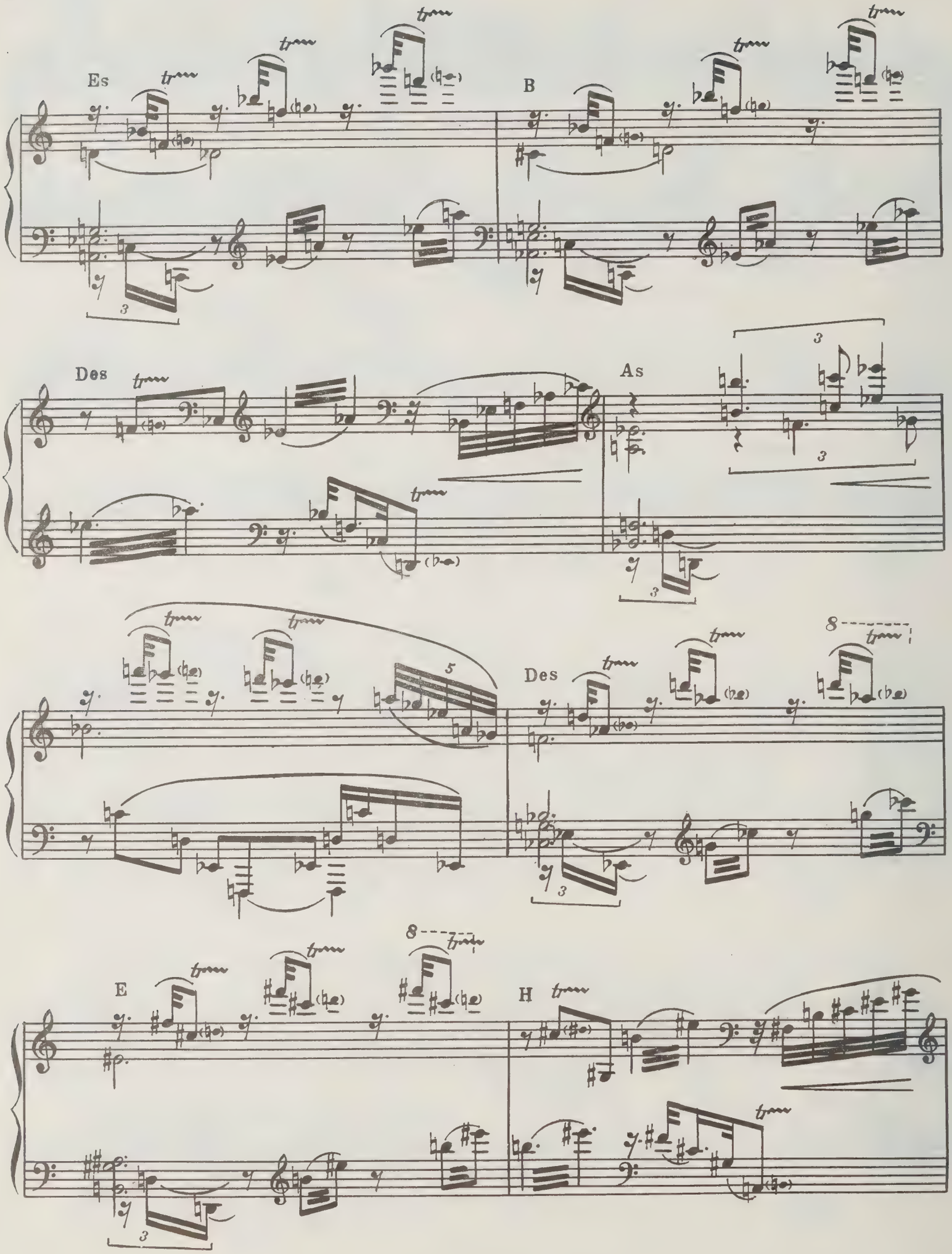

[f]
[sub]p
stacc.
ten.
E
p
H
E

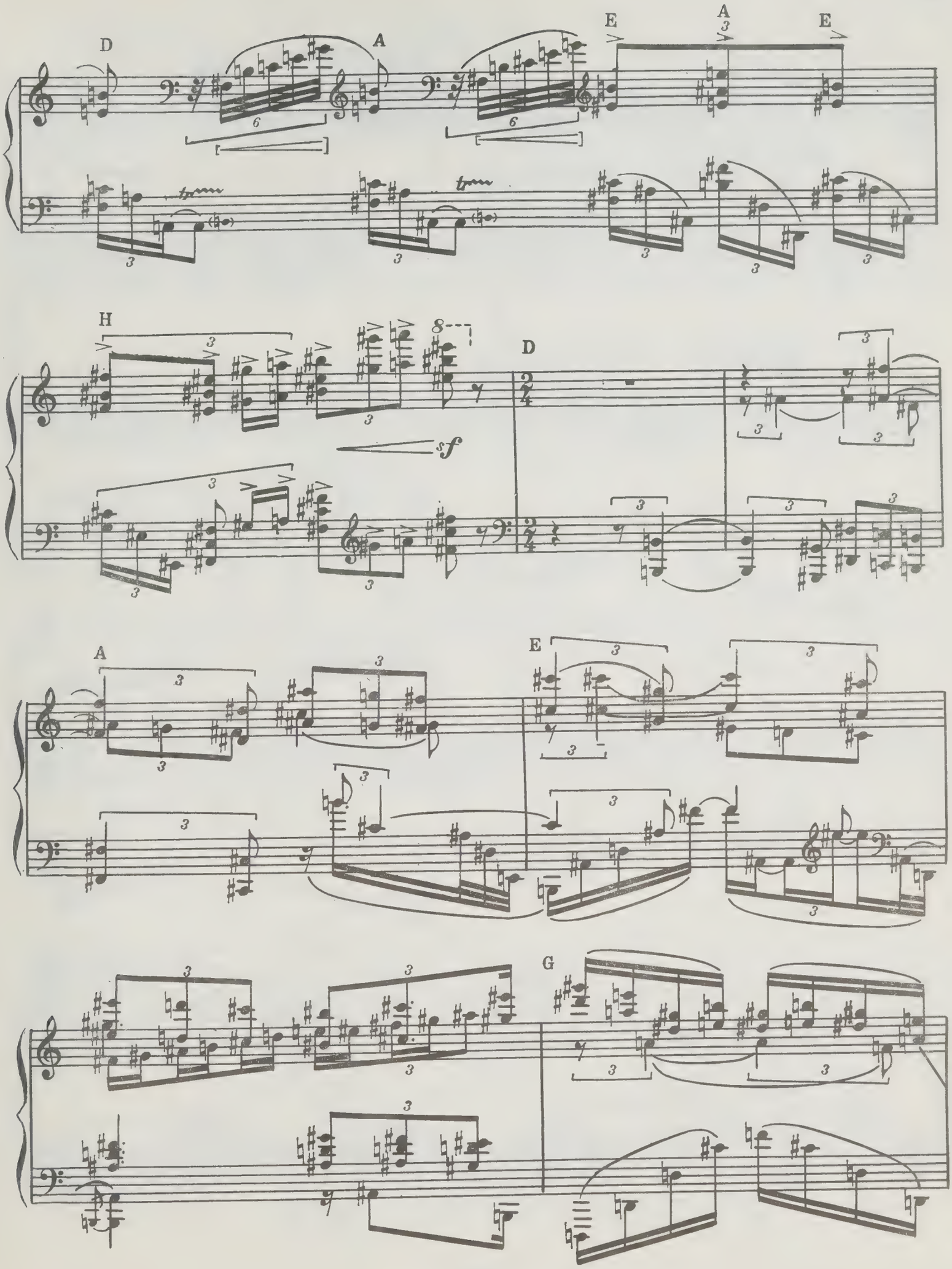

non longa
f
H
[pp]
D
Fis
D
H

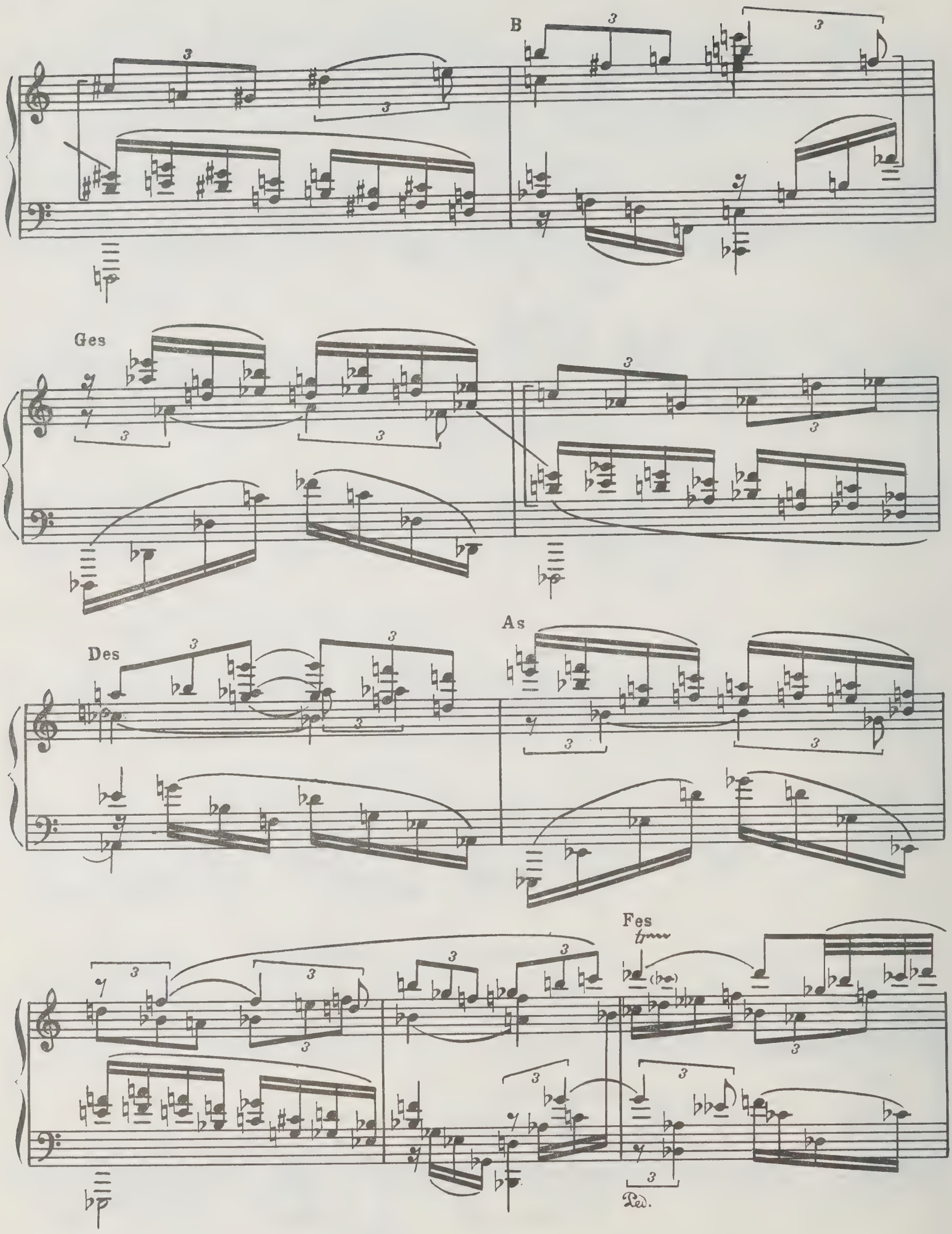

Fis
A
Fis
A
[Fis]
[A]
[Fis]
tr
[sf]
A
ten.
f
sf
E
ten.
molto rit.
H
mf poco a poco dim.

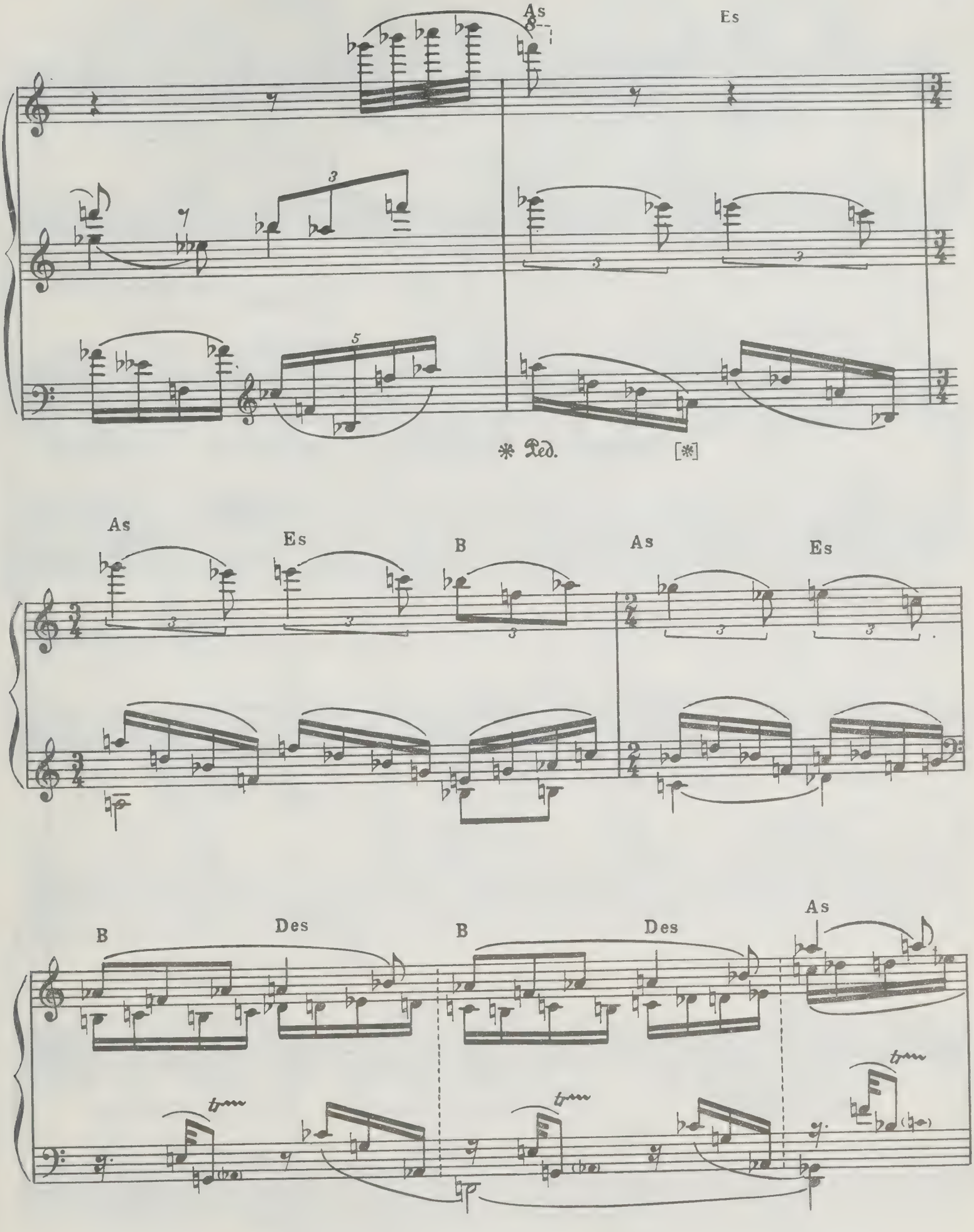

Lento
Fis
[p]
Cis
Gis
Cis

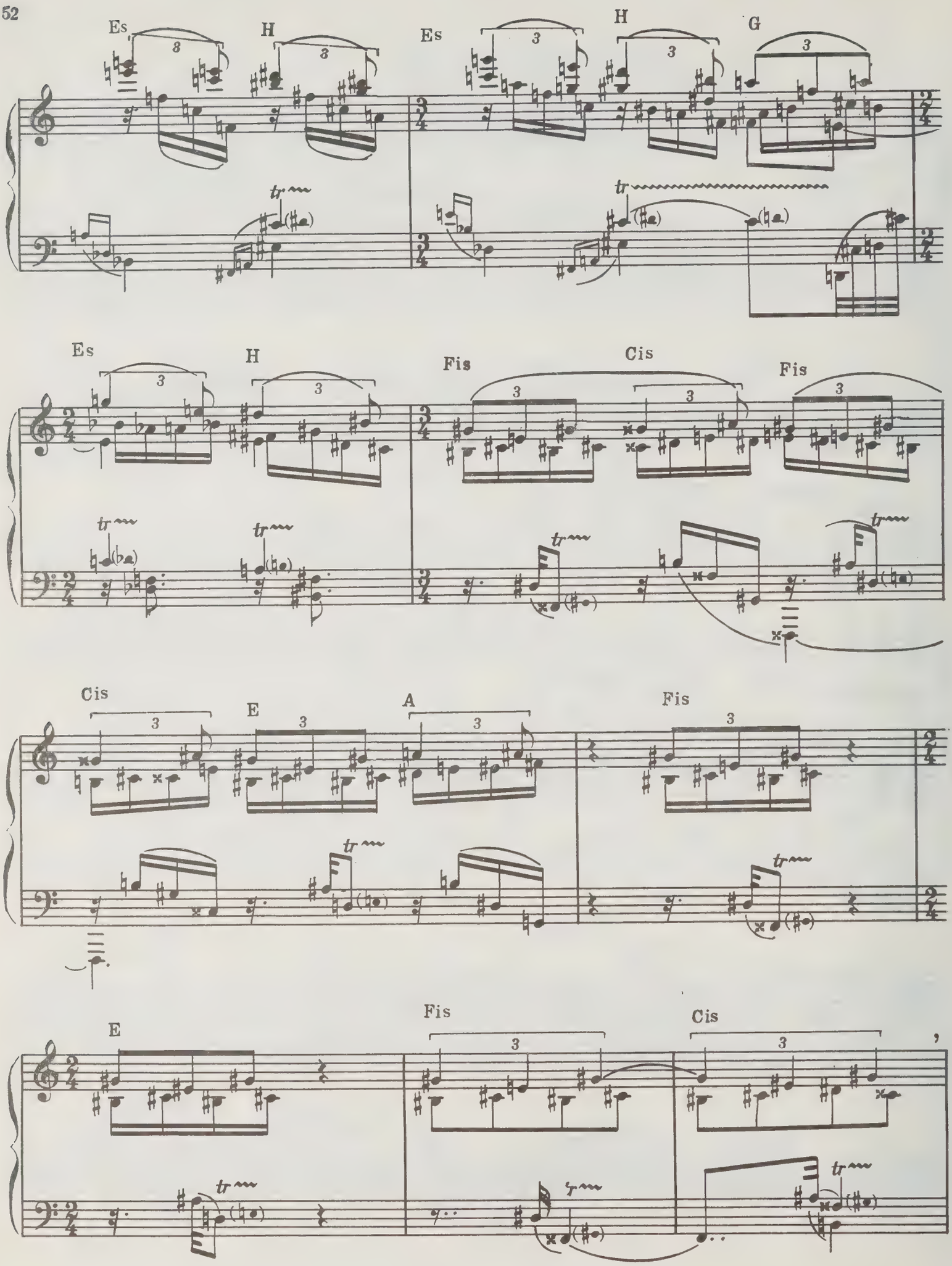

As
mf
dim. poco a poco
Des
p
pp
As

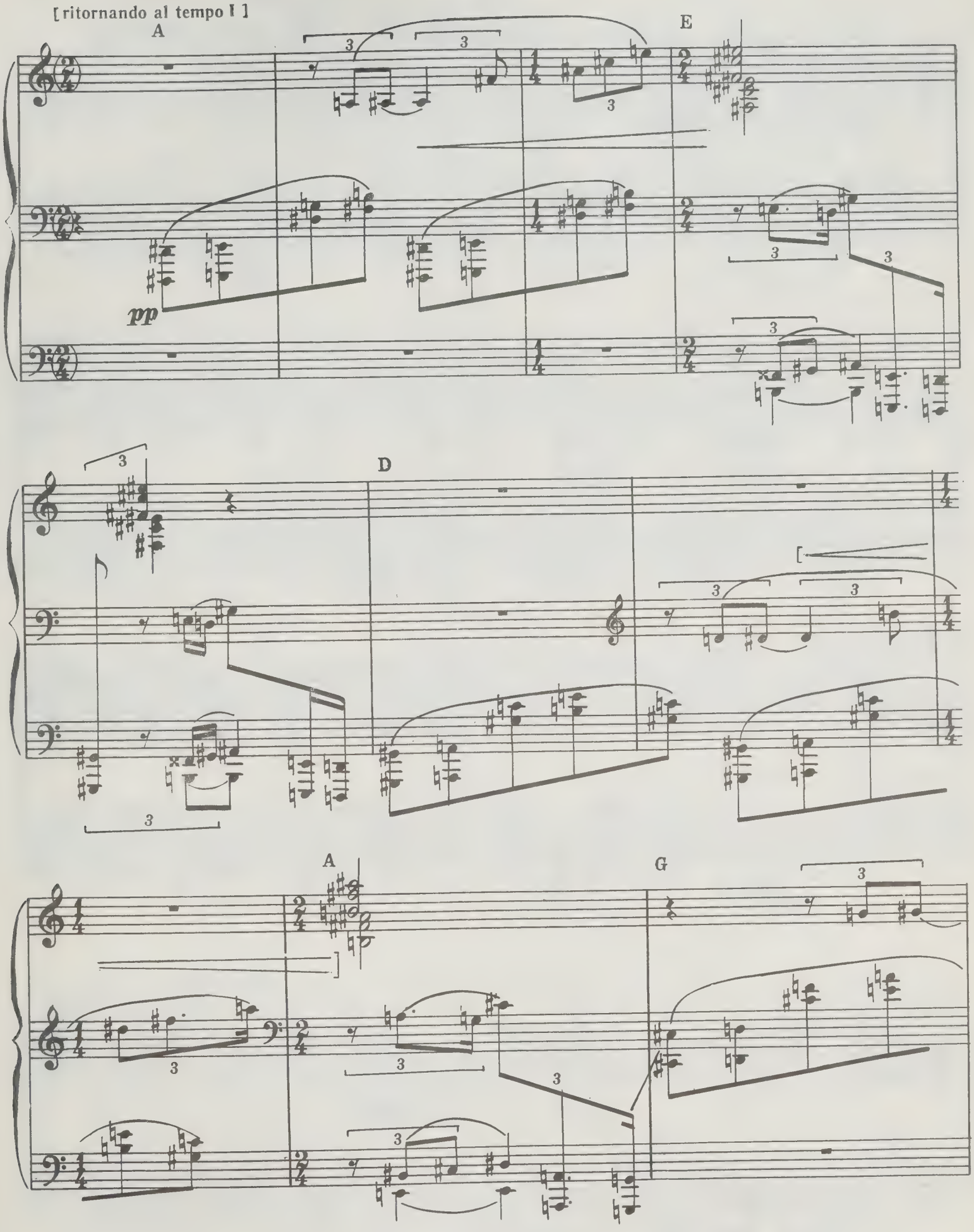

Es
B
Des
As
Des
E
H

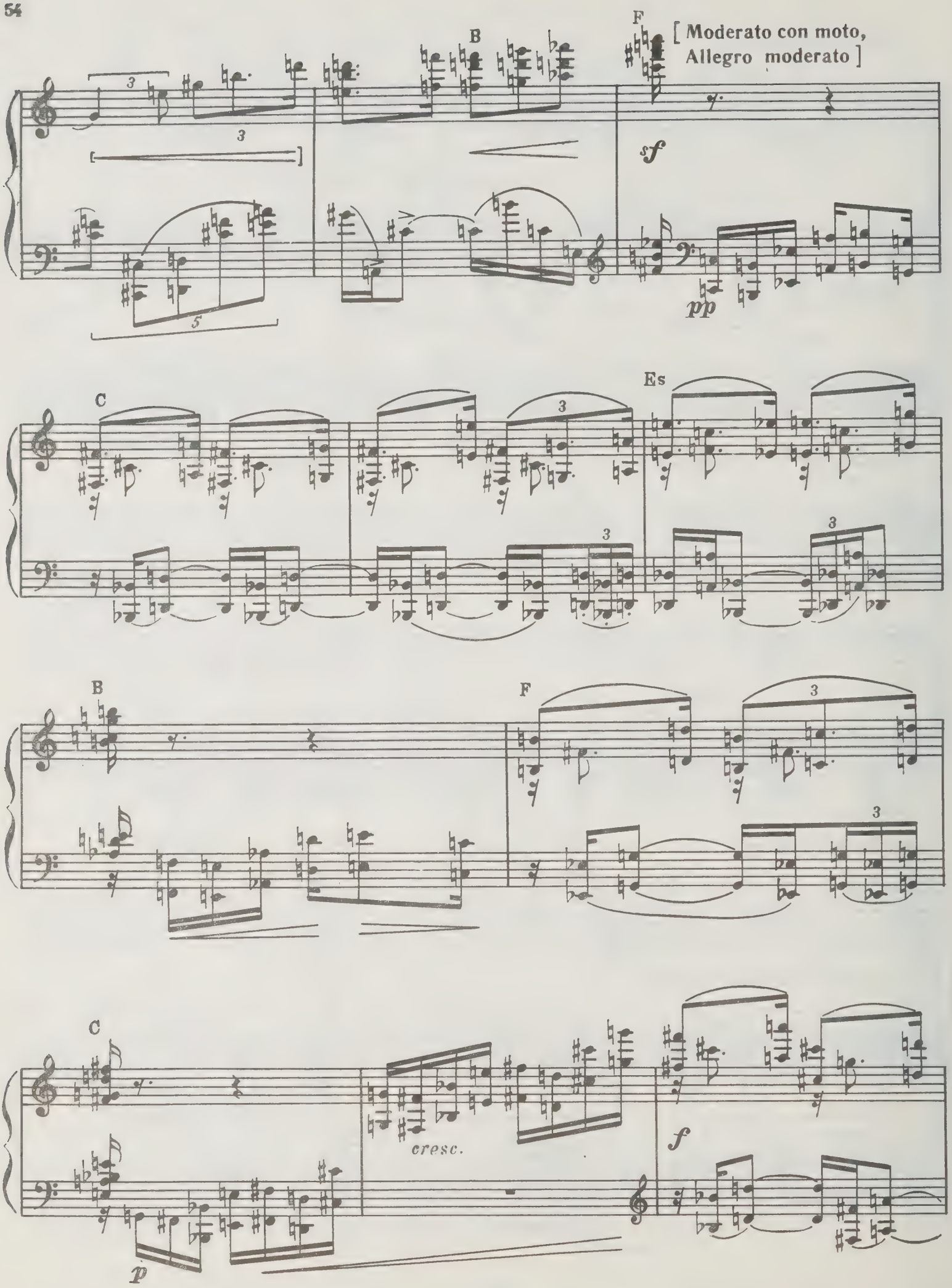

D
A
E
A
E
H
D
A
E
G

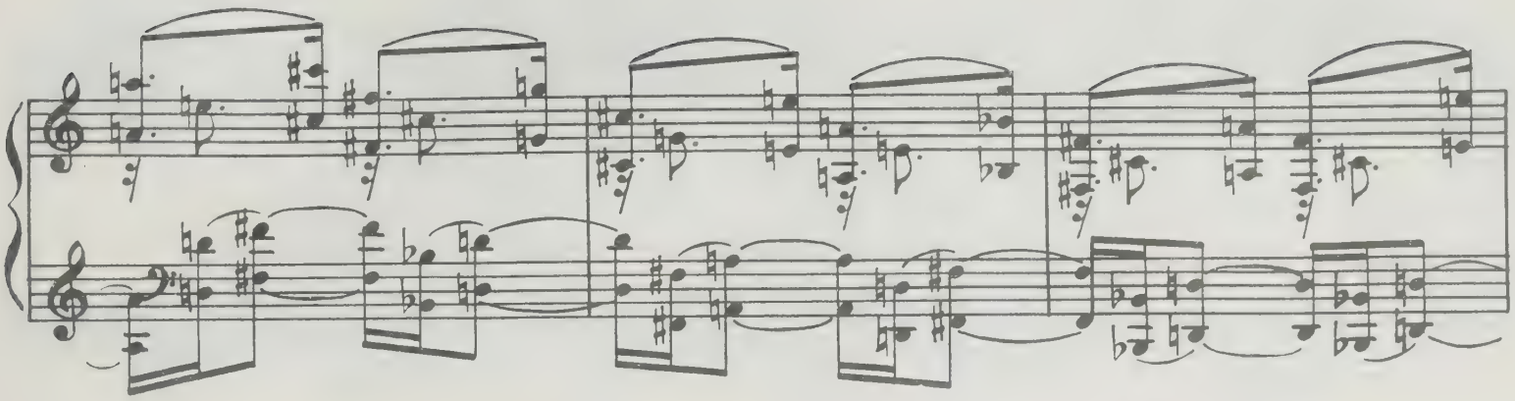

B
Ges
Des
As
Fes
tr
(b∞)
Ped.


As
Es
* Ped.
[*]
As
Es
B
As
Es
B
Des
B
Des
As

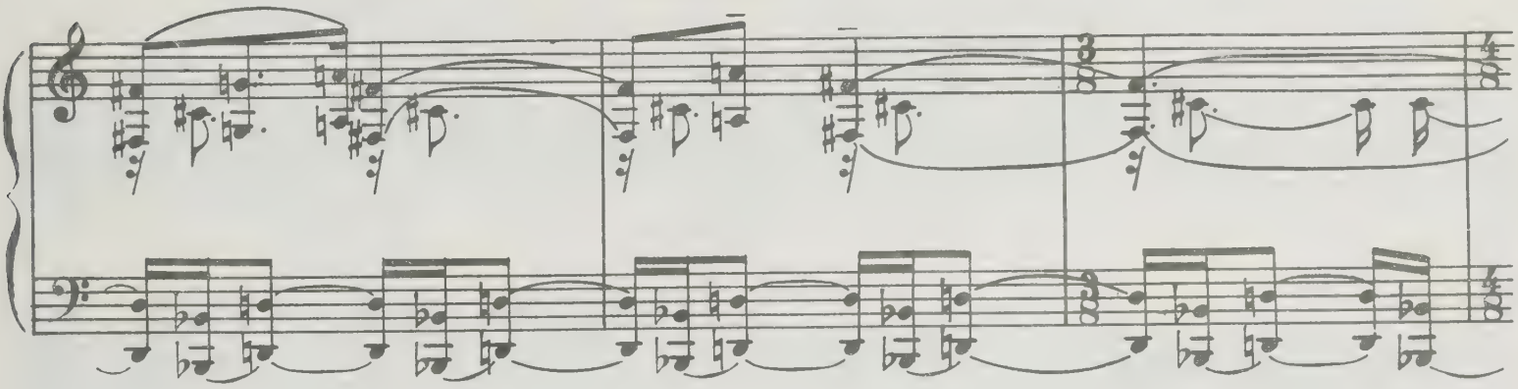

Es
H
Es
H
G
Es
H
Fis
Cis
Fis
Cis
E
A
Fis
E
Fis
Cis

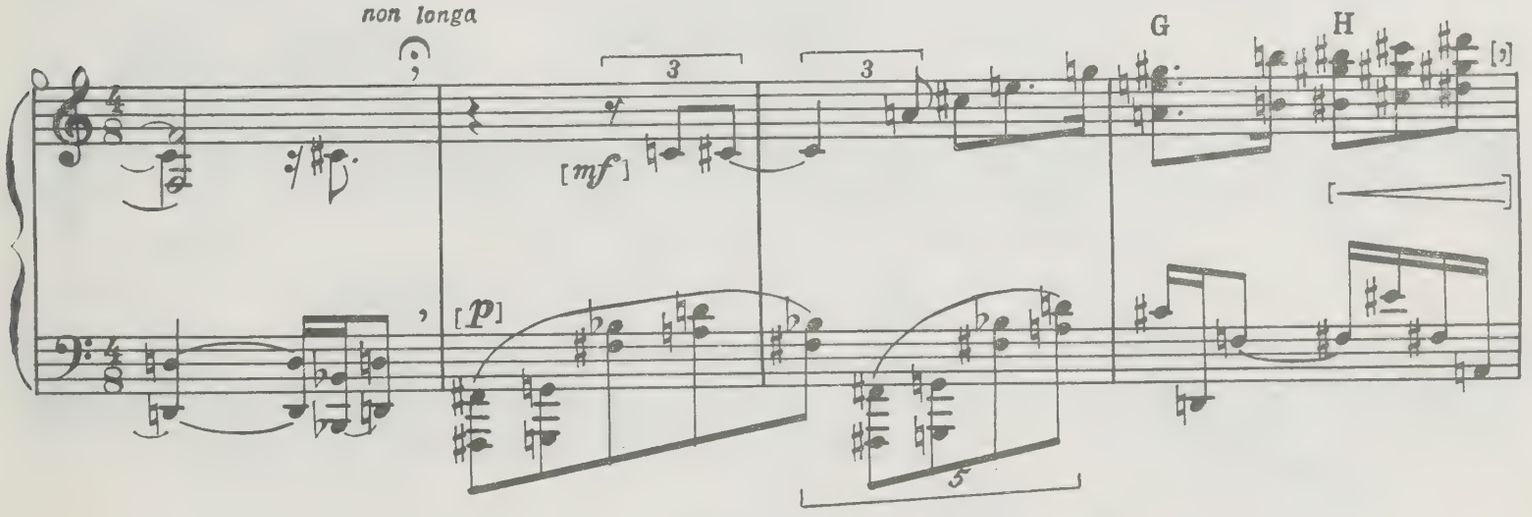

[ritornando al tempo I]
A
E
pp
D
A
G

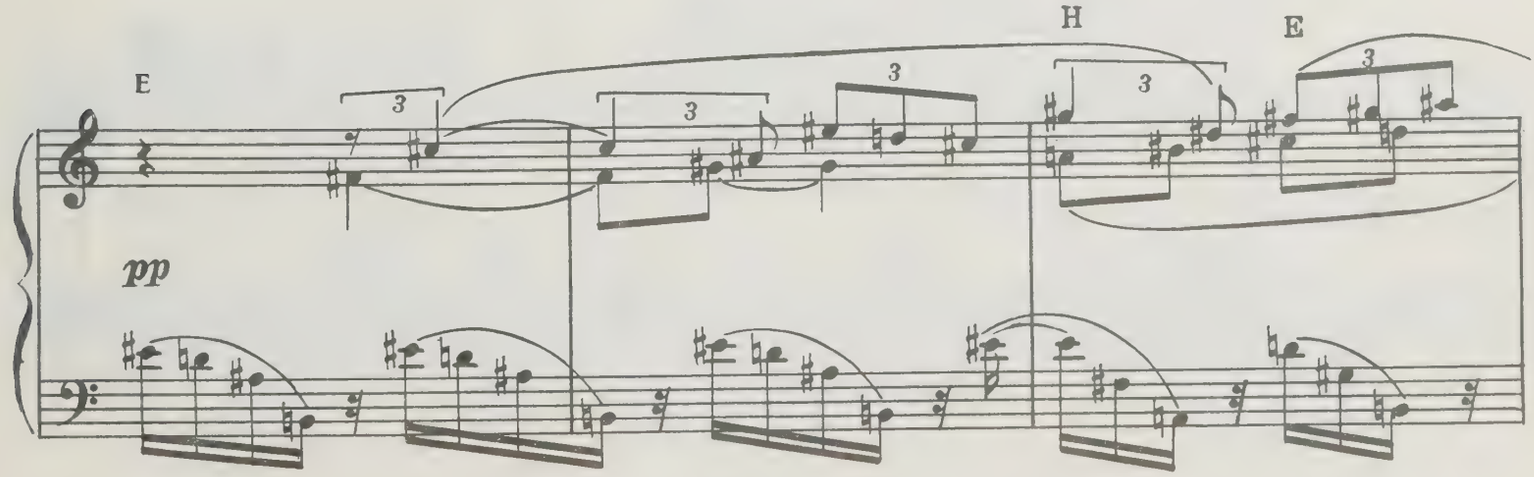

B
F
[Moderato con moto,
Allegro moderato]
sf
pp
C
Es
B
F
C
cresc.
f
p

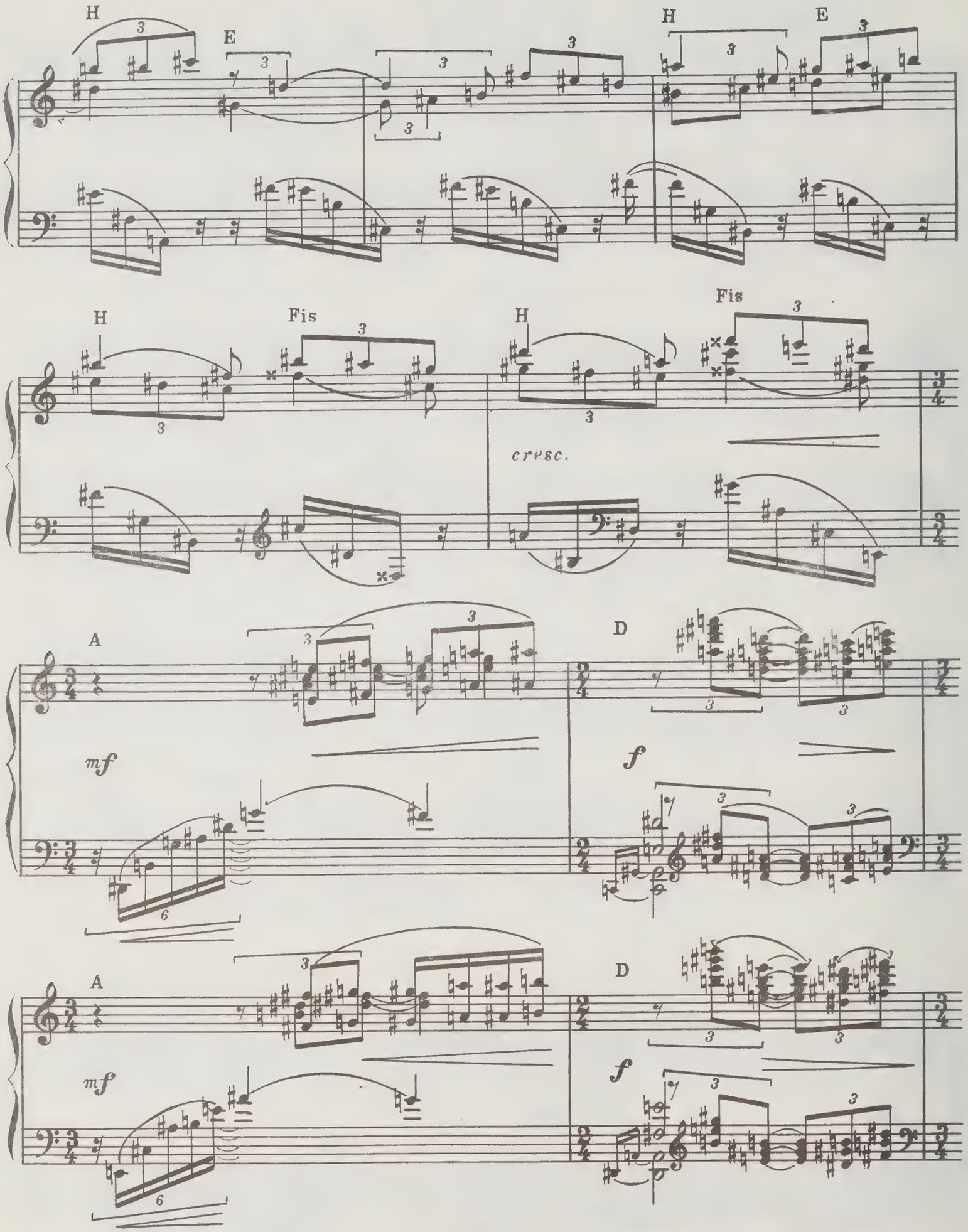


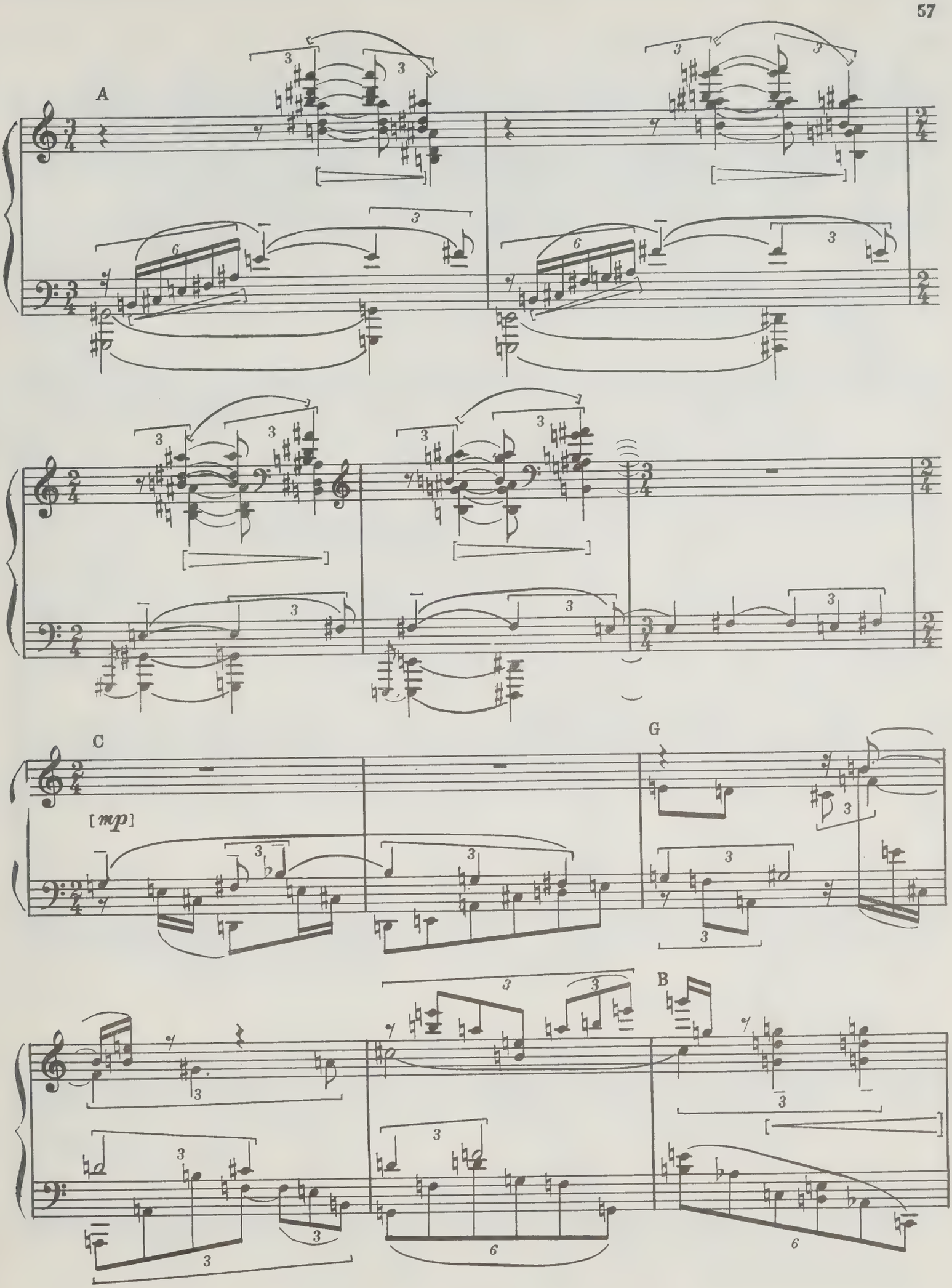
[poco sost.]

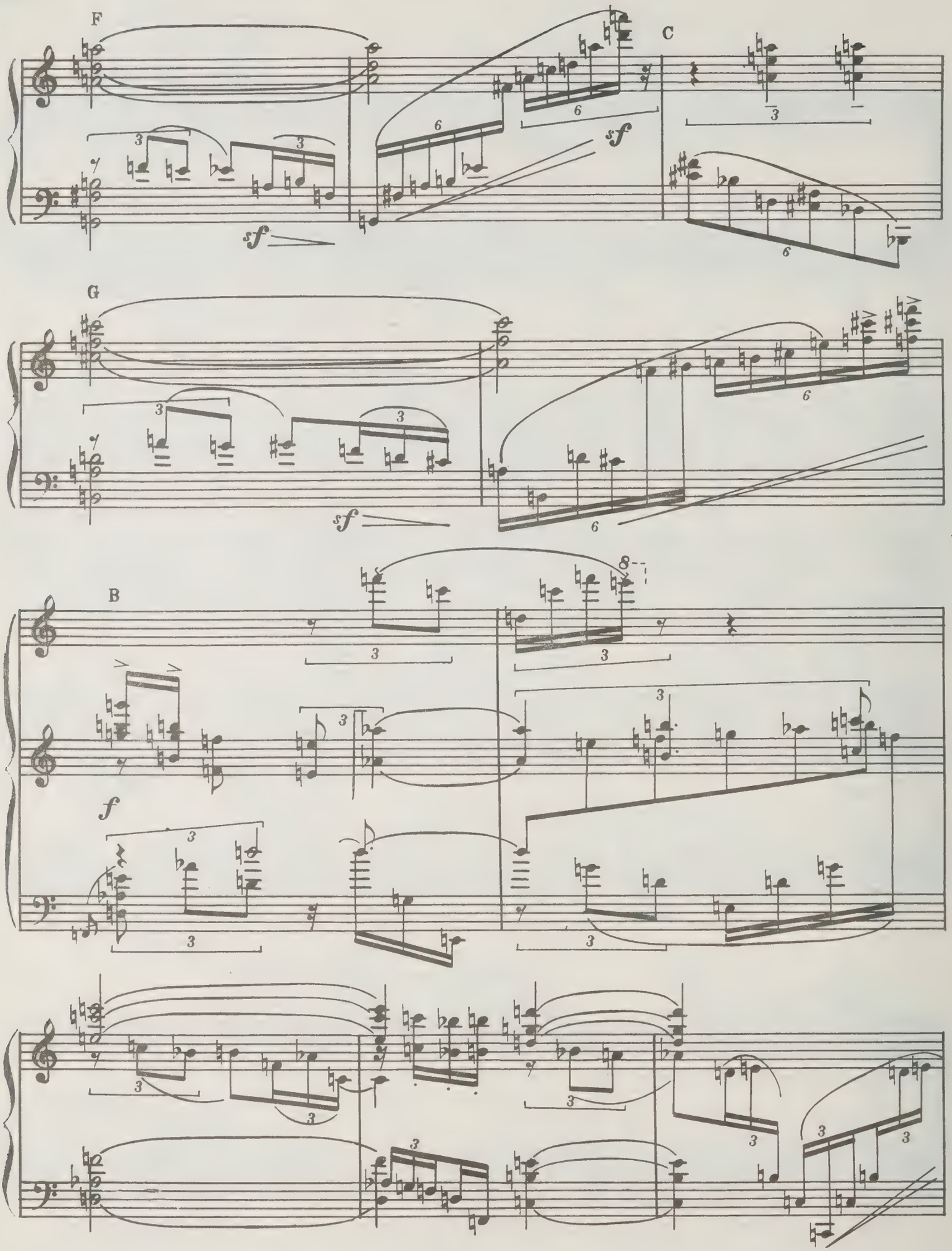


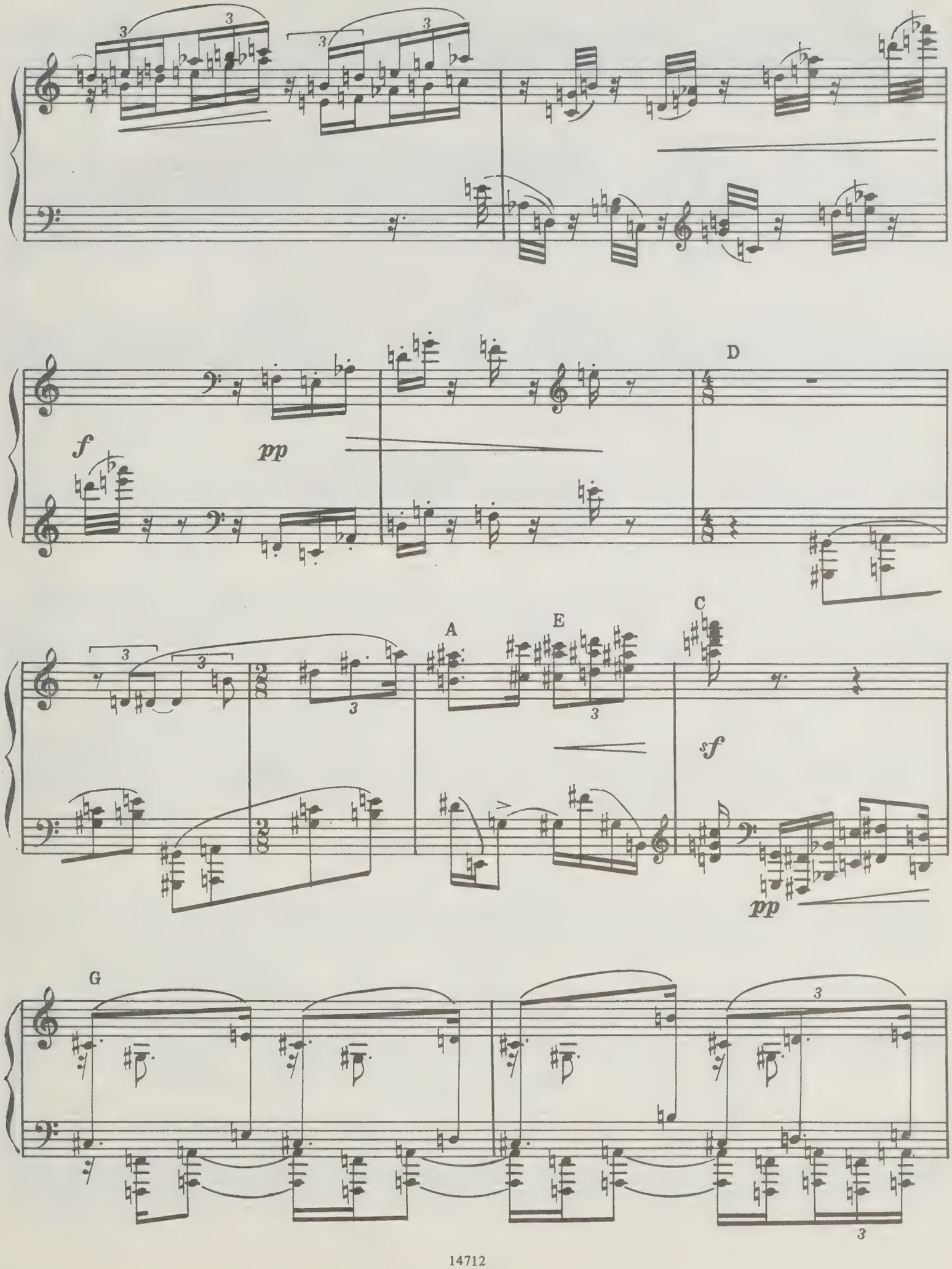


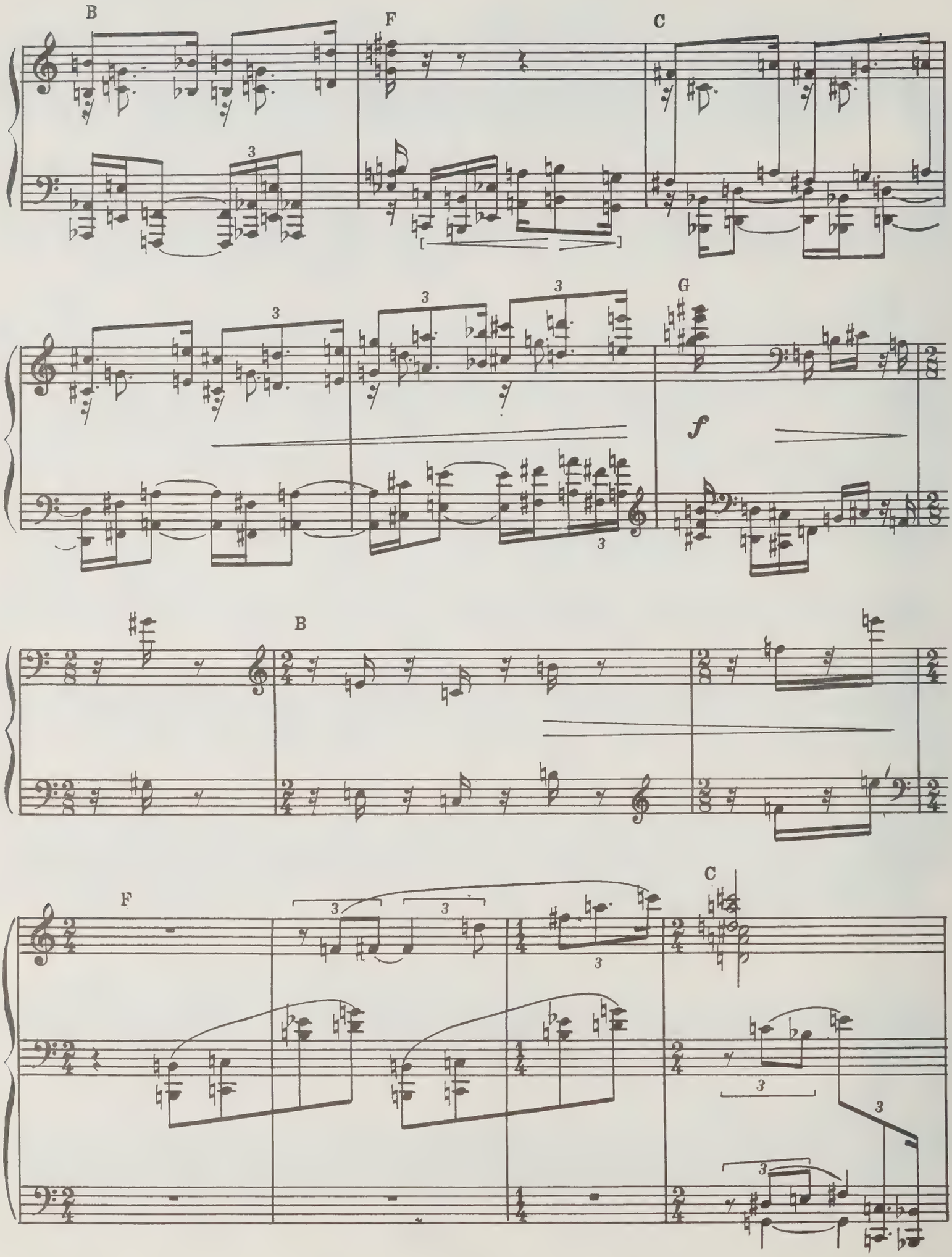


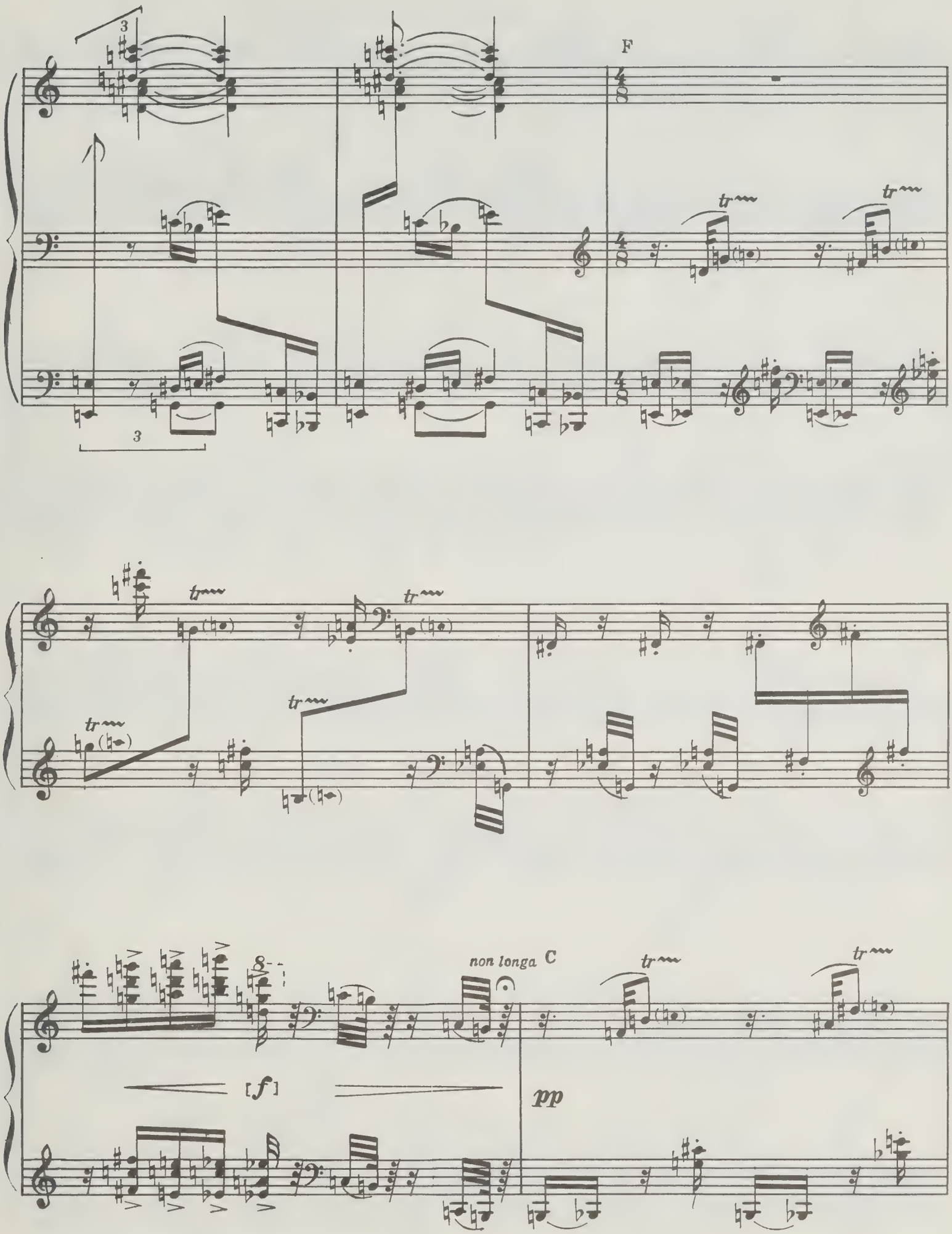

H
E
H
E
H
Fis
H
Fis
cresc.
A
D
mf
f
A
D
mf
f

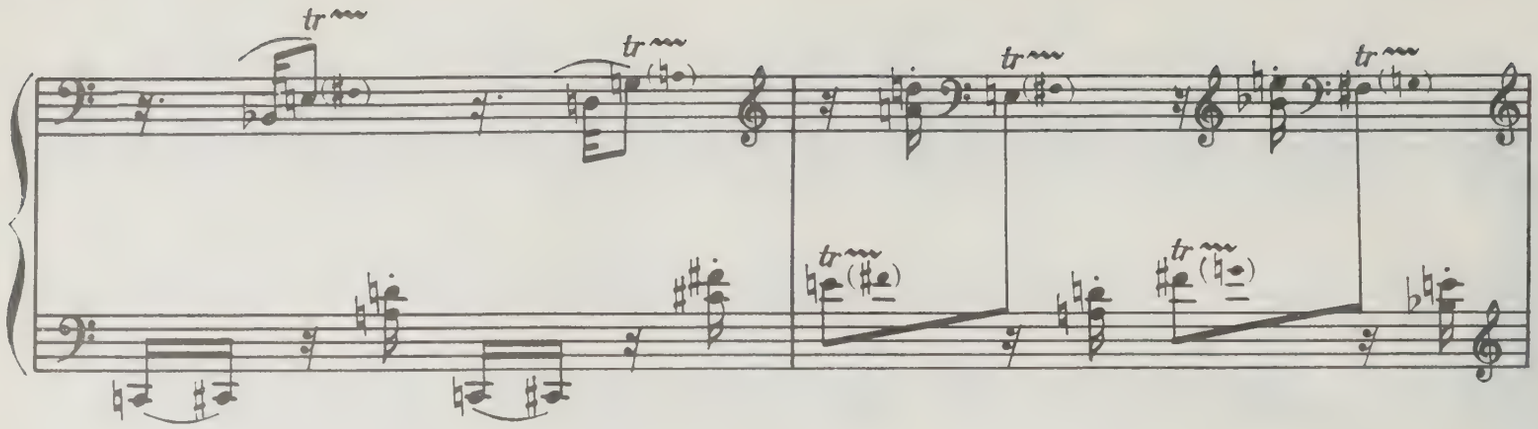

A
C
[mp]
G
B

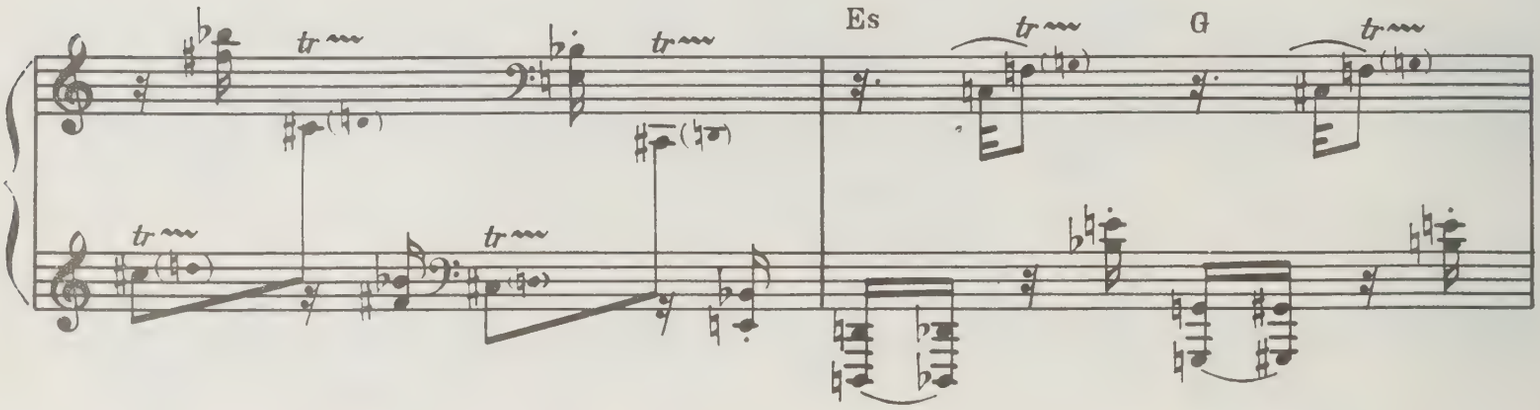

F
C
G
B
sf
f

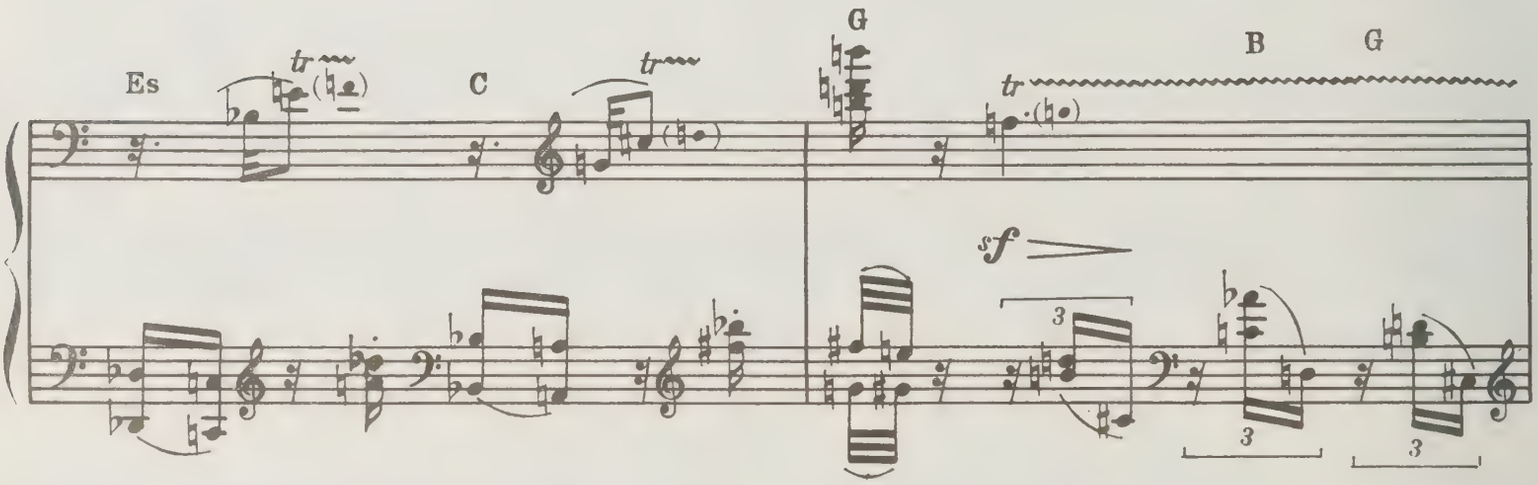

f
pp
D
A
E
C
sf
pp
G

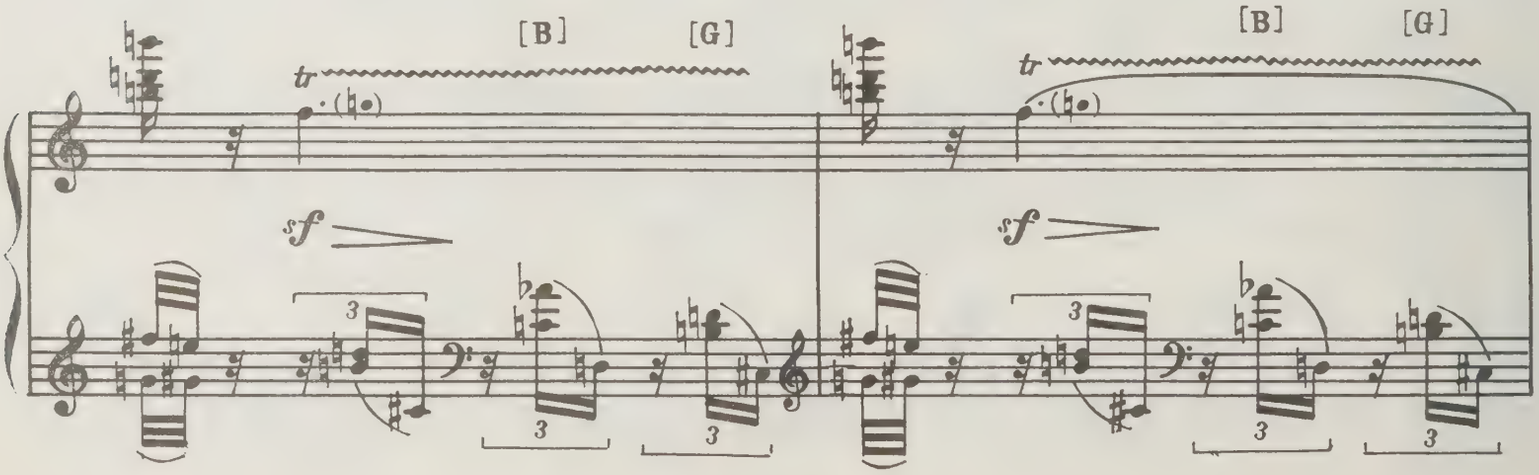

B
F
C
G
f
B
F
C

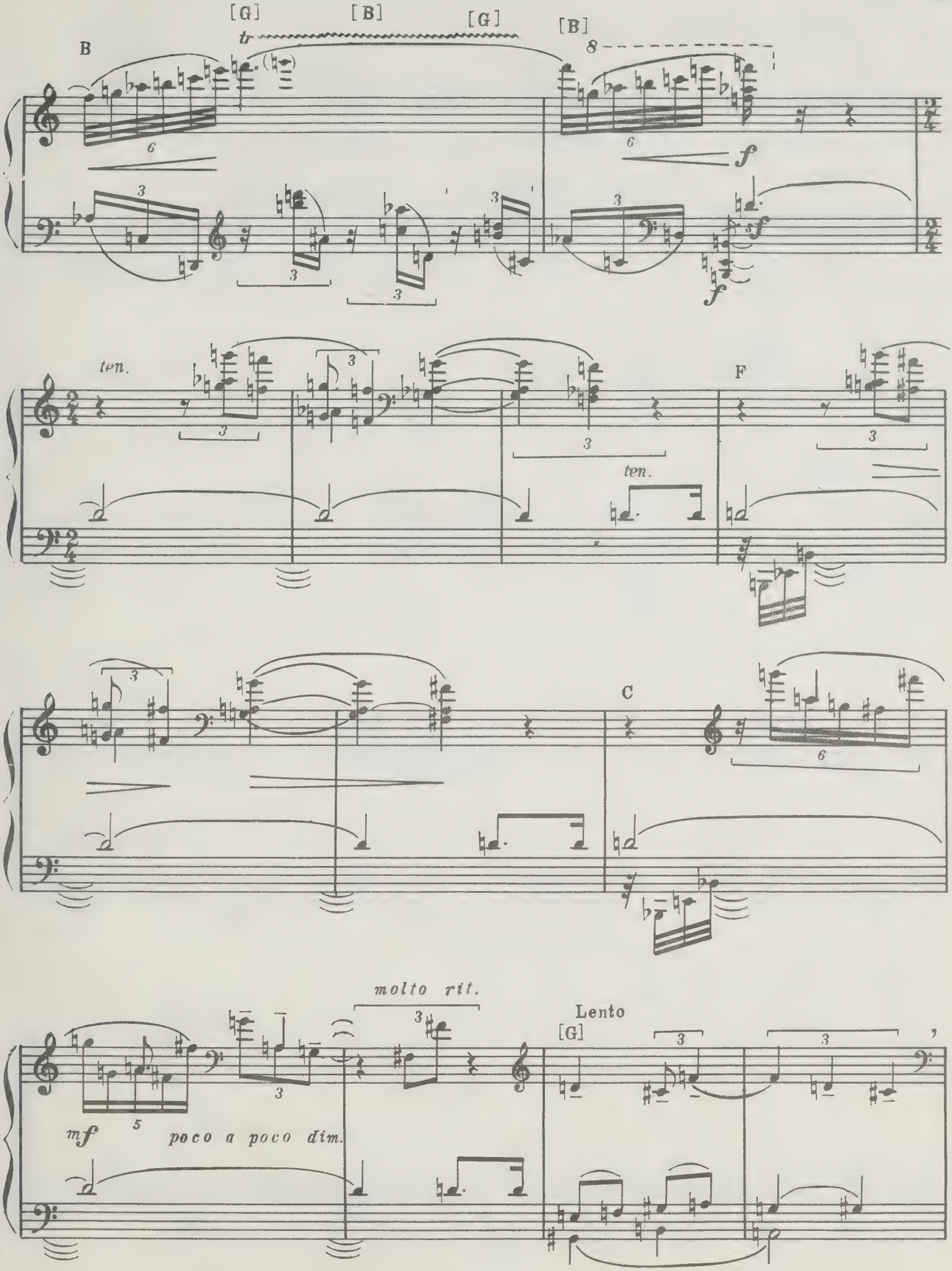

F
non longa
C
[f]
pp



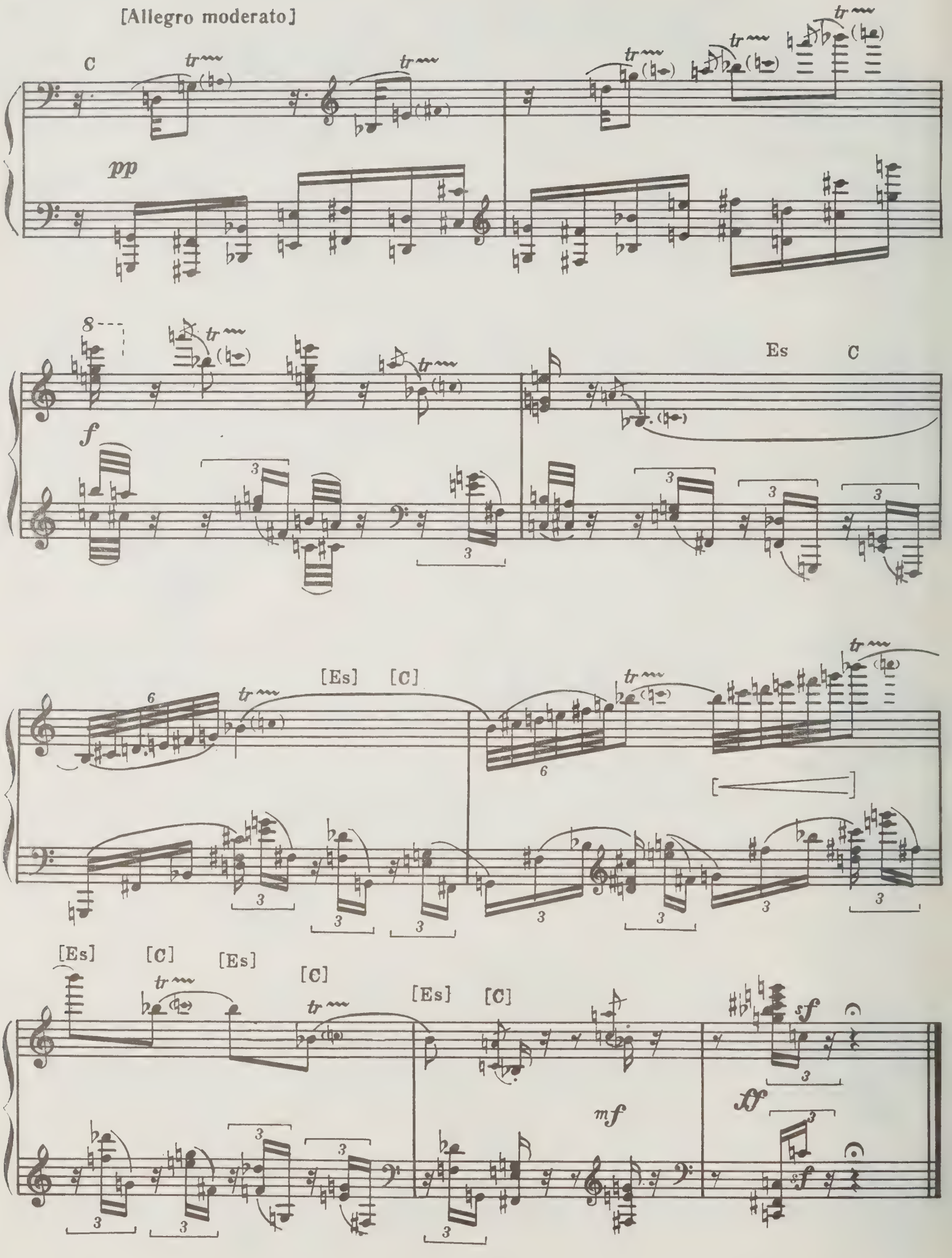

Es
G


Es
C
G
B
G


[B]
[G]
[B]
[G]


[G]
[B]
[G]
[B]
B
tr
8
f
f
f
ten.
F
ten.
ten.
C
molto rit.
Lento
[G]
mf
poco a poco dim.

[Allegro moderato]



1 р. 20 к.

Нотное издание
НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ РОСЛАВЕЦ
ПЕРВАЯ СОНАТА
ВТОРАЯ СОНАТА
для фортепиано
Редактор *Э. Бабасян.* Художник *Е. Волков.*
Худож. редактор *А. Зазыкин.* Техн. редактор *Н. Ветрова.*
Н/К
Подписано в набор 30.12.89. Подписано в печать 16.01.90. Формат 60x90 1/8. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 8,0. Усл. п. л. 8,0. Усл. кр.-отт. 8,5. Уч.-изд. л. 8,30. Тираж 1000 экз. Изд. № 14712. Зак. № 685 Цена 1 р. 20 к.
Издательство "Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 9 НПО "Всесоюзная книжная палата"
Госкомпечати СССР
109033, Москва, Волочаевская, 40